

Prof.univ.dr. IULIAN BOLDEA

POETICĂ ȘI CRITICĂ LITERARĂ

2008

Critica literară și teoria valorilor

Critica literară este o activitate aplicată la opera literară pe care o analizează, o comentează, o caracterizează și o valorizează mai ales sub unghi estetic.

Critica literară se află în strânsă relație cu teoria literară (ca studiu al criteriilor și principiilor literaturii) și cu istoria literaturii (care cercetează literatura sub unghiul dezvoltării ei istorice). Critica literară descoperă și interpretează structura operelor literare, definind-o în esența ei, elucidează sensurile și semnificațiile ei, intenționalitatea și finalitatea sa originară. Totodată, critica literară integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere, stabilind diverse condiționări ale ei, cadrul ei de referință, reconstituind-o ca pe un univers autonom.

Critica literară apreciază operele sub unghi axiologic, descoperind valorile și scăderile ei, prin intermediul discernământului critic și al judecării de valori. Operele literare sunt considerate ca structuri axiologice complexe, valorile etice, sociale etc. fiind mediate prin criteriul estetic.

Intenționalitatea critică este dublu fundamentată antropologic și axiologic. Punctul de plecare al procesului de valorizare critică trebuie căutat în structura valorilor artei ca produse finite care au căpătat o existență prin funcționarea societății. Actul critic descoperă și nu creează valoarea, delimitând valoarea de non-valoare.

Termenul de critică literară este semnalat pentru prima oară de Scaliger în 1580. Cu toate acestea, o activitate critică apare de fapt odată cu creația literară.

Din antichitate și până în timpul Renașterii nu există limite precise între critica literară și arta poetică. Elementele de critică literară apar în dialogul *Ion* al lui Platon, ce conține

reflecții despre *Iliada*), în *Poetica* lui Aristotel sau în *Tratatul despre sublim*.

Cu toate acestea, umanismul renescentist și clasicismul vor oferi condițiile unor preocupări critice specifice: *Hypercriticus* de Scaliger, *Art pratique* de Boileau etc. În sec. XVIII, obiectivele, metodele și funcțiile criticii literare se diversifică, conștiința critică dobândește o acuitate nouă, fiind marcată de criza ce opune și anticii și modernii (în clasicism) sau de doctrină clasică și preromantică.

În secolul al XIX-lea, critica romantică (Tieck, Schlegel) și cea postromantică (Baudelaire) prefigurează critica modernă, care devine, prin asimilare unor metode științifice o disciplină cu statut propriu, reprezentată de Sainte-Beuve, H. Taine, Francesco de Sanctis, John Ruskin etc.

La începutul secolului XX se conturează două direcții fundamentale în critica contemporană:

a) o primă direcție care declară inutilă analiza metodică a operei literare, considerând opera ca o entitate, ce nu se revelează decât parțial intuiției critice. Unii critici ai secolului XX atribuie astfel criticii unicul rol al sugerării inefabilului creației literare

b) a doua direcție, mai importantă, consideră opera literară ca un dat cognoscibil, reductibil prin diverse metode de cunoaștere rațională.

După perspectiva filosofică și a metodologiei aplicate se pot distinge mai multe curenți și școli în critica contemporană:

a) critica structuralistă (formaliștii ruși: Tomașevski, Sklovski, R. Jakobson, R. Barthes, S. Doubrovski, grupul de la “Tel Quel”, structuralismul genetic – L. Goldmann).

b) Critica psihanalitică (Bachelard)

c) Psihocritica – Cl. Mauron

d) Critica tematistă: G. Poulet, J.P. Richard, J. Starobinski

e) Critica stilistică: Leo Spitzer, T. Vianu

În *Conceptele criticii*, R. Wellek distinge mai multe curente în critica literară contemporană:

a) critica de orientare lingvistică (Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso)

b) critica antropologică și mitică (Northrop Frye)

c) critica existențialistă (Sartre, Poulet, Blanchot).

Se pot distinge și unele modalități eclectice (Thibaudet, de Raymond, A. Beguin), după cum au existat scriitori care și-au exercitat și talentul critic (Valery, T.S. Eliot, E. Pound).

În evoluția finalităților și metodelor criticii se pot observa mai multe forme de manifestare. Astfel, în Renaștere se manifestă *critica filologică* (critica de text), în timp ce în secolul XVII se afirmă *critica normativă* (care impunea spre imitație modelele literaturii antice, aplicând un întreg sistem de norme etc.).

Din secolul XVIII critica folosește o altă metodă, făcând din sentiment singurul criteriu de apreciere a literaturii și artei.

În secolul al XIX-lea se produce maturizarea critică. Această maturizare pornește de la considerarea operelor literare ca un produs al scriitorului, de aceea, criticul trebuie să cunoască personalitatea scriitorului, ca și raporturile lui cu epoca.

Un reprezentant important al *criticii biografice* este Sainte-Beuve, care consideră critica literară o „știință a spiritelor”. O dată cu H. Taine, critica literară devine o *critică explicativă*, care stabilește că atât personalitatea scriitorului cât și opera creată sunt produse ale societății, fiind determinate în mod necesar de unii factori, precum *mediul*, *momentul* și *rasa*, prin cunoașterea cărora putând fi explicată în mod științific opera. La sfârșitul secolului XIX, critica literară se orientează spre relativism, absolutizându-se subiectivismul criticului și ajungându-se la *critica impresionistă*.

Principalele forme ale criticii sunt *recenzia*, *articolul*, *cronica*, *studiul*, *eseul*, *monografia critică*, *comentariul* etc.

Principalii reprezentanți ai criticii literare românești sunt: T. Maior, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, G. Ibrăileanu, O. Densus, M. Dragomir, D. Carac, P. Zarifopol, E. Lovin, P. Constantin, T. Vianu, Perpess, de. Ralea, S. Ciocul, Vl. Streiu, G. Călinescu.

Modalitățile criticii presupun câteva condiții esențiale:

a) disponibilitatea operei literare, caracterul ei în permanență „deschis”

b) pluralitatea perspectivelor posibile asupra operei

c) comunicabilitatea impresiilor și instituțiilor conceptuale ale criticii.

Critica literară și-a obținut relevanța metodologică prin exercitarea mai multor funcții:

a) funcția teoretică (observațiile și analizele critice devin criterii de apreciere a fenomenului literar)

b) funcția practică (critica constituie un ferment al creației literare, un ghid în practica scrisului, conferă modele indirecte);

c) funcția socială (contribuie la formarea gustului și a opiniei publice).

Formele criticii literare sunt strâns legate de capacitatea acestei discipline de a putea investiga în mod corect și adecvat universul imaginar și formal al operei literare. Aceste forme sunt:

a) *articolul* (lat.articulus – articulație) este o formă a disertației ce constă în tratarea unei teme literare. Articolul este un tot unitar și distinct, ce implică o cunoaștere aprofundată a materiei tratate, claritate în expunerea ideilor, stringența logică a argumentelor, sinceritatea opiniilor, evitarea excesului de date etc. Unele articole însumează calități proprii tehnicii și măiestriei literare (așa sunt, de pildă, articolele lui I.L. Caragiale, T. Arghezi, N.D. Cocea, Geo Bogza).

b) *cronica literară* este o formă a disertației, denumită așa datorită apariției sale periodice (zilnic, săptămânal, lunar) în

paginile revistelor. Cronica literară constă în relatarea și comentarea celor mai recente apariții editoriale. Cronica literară realizează o privire globală a operelor în discuție, procedând și la o sumară analiză, concluzia cronicii alcătuindu-se dintr-o judecată axiologică. Această specie a fost cultivată în literatura română de Pompiliu Cosntantinescu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Nicolae Manolescu ș.a..

c) recenzia reprezintă o analiză, o dare de seamă critică asupra unei cărți literare sau științifice. Într-o recenzie criticii aplică propriile priviri estimative la mișcarea și evoluția literaturii contemporane. Concisă, fără a avea întinderea unui studiu, recenzia are ca scop informarea cititorilor asupra lucrării respective, scoțându-se în evidență meritele sau scăderile acesteia. Recenzia implică, din partea recenzentului pregătire profesională, documentare, acuitate critică și obiectivitate. Oglindind structura și stilul unei opere literare, recenzia este cea mai obiectivă formă a criticii literare.

d) *eseul* – e o formă de notație a unor observații personale, cu caracter reflexiv, în care se aduc, cu o deplină libertate de mișcare spirituală, sugestii de cunoaștere pe teme diverse. Eseul se relevă ca un exercițiu critic nesistematic prin excelență. Eseul se află la interferența filosofiei cu literatura. Montaigne l-a definit ca un jurnal de moralist. În accepțiunea sa cea mai proprie, eseul se caracterizează printr-un demers digresiv și ținută paradoxală. Eseul literar are o formă eminentă deschisă, fiind socotit o operă de personalitate.

Trăsăturile eseului sunt: subiectivitatea, ineditul și originalitatea punctului de vedere, înlăturarea documentării și erudiției. În literatura română cele mai cunoscute volume de eseuri sunt *Pseudokinetikos* de Odobescu, *Scrieri din trecut* de M. Ralea, *Ulyse* de G. Călinescu, *Eseuri*, de N. Tertulien. În literatura universală s-au remarcat Montaigne, cu *Eseuri*-le sale, Montesquieu, cu *Eseu asupra moravurilor* etc.

e) *monografia* reprezintă un studiu de profunzime în care se tratează, amănunțit și în întregime sub toate aspectele, o

problemă din domeniul artei sau literaturii. După conținut monografiile pot fi: literare (*Viața lui Mihai Eminescu* de C. Călinescu), istorice, sociologice etc.

Într-o monografie interesează atât cercetarea documentelor cât și o interpretare completă și originală a lor. Monografia este cea mai pretențioasă formă critică, implicând din partea autorului nu numai erudiția dar și o viziune critică, în măsură să valorifice toate aspectele vieții unui scriitor sau a operelor sale.

Monografiile critice se referă fie la viața și opera unui scriitor, la un curent literar sau la destinul unui geniu.

Un exemplu foarte elocvent este monografia lui E. Lovinescu intitulată *Titu Maiorescu și contemporanii lui*. Pe lângă rigoarea științifică, monografiile trezesc interesul și prin unele calități artistice precum prezența unor narațiuni organizate epic, inserția unor portrete individualizate sau a unor caracterizări evocatoare.

Poetica și valoarea estetică

Poetica este o disciplină consacrată faptului literar, pe care îl studiază în implicațiile sale teoretice. Poetica este o știință interdisciplinară care s-a constituit din interferența lingvisticii și criticii literare aplicate la textul literar, considerat ca limbaj. Poetica modernă nu se confundă cu stilistica (disciplină a expresivității stilului) pentru că se constituie ca o descriere de structuri verbale, de contexte de opere literare întregi, pe când stilistica studiază operele doar ca unități verbale ale operelor (cuvinte, frază etc.).

Poetica a fost constituită prin adoptarea metodelor lingvisticii, obiectivul poeziei ca ramură a lingvisticii fiind

studiul raporturilor dintre funcția poetică și celelalte funcții ale limbajului. Noua direcție a poeziei conturată prin studiile aplicate ale formalismului rus (R. Jakobson, B. Tomașevski, V. Sklovski) și prin lucrările noii critici americane (Brooks).

Poetica se constituie astfel ca o disciplină cu totul aplicativă, lipsită de ambiții ori finalități normative, ca o descriere de structuri verbale literare.

Normele externe, ca și intențiile expresive ale textului sunt puse între paranteze de cercetătorii poeziei. Poetica se ocupă nu de microunitățile verbale (ca stilistica), ci de macrounitățile structurale.

În deceniul șapte al secolului XX se poate remarca o interferență între studiile de poetică și cele de semiotică literară. Poetica devine pentru semiotician un metalimbaj, un limbaj care are ca obiectiv limbajul însuși. Se întreprind astfel unele analize concrete, pornindu-se de la diferențierea pe care o face Roman Jakobson între funcția de comunicare a limbajului, orientată spre semnificație și funcția sa poetică orientată spre semn. Poetica modernă studiază structurile poematice. A apărut o poetică a prozei (Tz. Todorov) o gramatică a poeziei (R. Jakobson), o poetică a subiectelor (A. Veselovski) etc.

Poetica modernă s-a dezvoltat după al doilea război mondial datorită progresului înregistrat de structuralism, fiind considerată o fază modernă a criticii de limbaj.

Poetica modernă și-a constituit o serie de procedee și metode care îi permit să descrie legăturile dintre semnificant și semnificat, dar și corelațiile specifice stabilite între ele de opera poetică.

Teoria valorilor și structuralismul

Structuralismul desemnează o orientare metodologică ce are în vedere depistarea “structurilor” în domeniul cunoașterii. Aplicarea cercetării la nivelul structurii înseamnă studierea obiectului și nu a cauzei, a prezenței sale și nu a devenirii sau transformării sale.

Termenul de structură (lat.structura – construcție) este folosit în sens modern pentru prima dată de Kant. În secolul XIX termenul de structură este folosit mai ales în științe (mineralogie, chimie, psihologie), fiind pus în opoziție cu funcția, marcându-se astfel relația static-dinamic. În filosofie și psihologie structura este folosit pentru prima dată de Wilhelm Dilthey în *Idei cu privire la o psihologie descriptivă* (1894). Utilizat în științe diferite, termenul de structură are două accepțiuni mai importante: *Gestalt*, prin care structura tinde spre ideea de organism ce presupune colaborarea intimă a părților întregului și *Pattern* (tipar), termen care sugerează ideea de schemă, de mecanism, de rețea internă a părților întregului.

În lingvistică, termenul este folosit în 1916 de Ferdinand de Saussure, care revoluționează cercetarea lingvistică prin ideea limbii ca sistem și prin analiza semnului. Nota de structură va fi modificată de alți cercetători, fiind preluată apoi de antropologi (Cl.Lévi-Strauss), filosof cult. (Michel Foucault), de axiologie, de psihologie (Jacques Lacan) de economiști politici (L. Althusser), de critici literari (Barthes, Lucien Goldmann). Prin utilizarea modelelor lingvistice structuraliste în analiza stilistică, termenul de structură a pătruns și în critica și teoria literaturii, opera literară fiind înțeleasă ca structură.

Întinderea exclusivă a obiectului în sine, însoțită de neglijarea aspectului dinamic al realității a dus la apropierea structuralismului de neopozitivism.

Prima încercare de aliniere a cercetării literare la metodele lingvisticii o reprezintă formalismul rus (Victor Sklovski, Roman Jakobson, Tânianov, B. Tomașevski), care vizează transformarea analizei literare într-o metodă științifică.

O orientare structuralistă importantă este Școala de la Praga (Jan Mukarovsky) care înlătură dualismul formă–conținut al formaliştilor ruși și introduce simbolul, structura proprie criticii literare. Totodată, reprezentanții acestei școli impun ideea necesității studiului istoriei literaturii, înțeleasă ca o structură modificată prin schimbarea elementelor ce o compun.

Structuralismul conține și o orientare americană (I.A. Richards, *Critica poetică*, W. Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*), un structuralism stilistic german (Leo Spitzer, E. Auerbach, Wolfgang Iyer, Hugo Friedrich). Există, de asemenea, o orientare textualistă, de inspirație structuralistă (Damaso Alonso, Jean Rousset), structuralismul *Noii critici franceze* (R. Barthes, G. Genette, Jean Starobinski, J.P. Richard).

În critica literară românească pot fi găsite idei ce premerg structuralismul contemporan manifestate în lingvistică și în analize stilistice.

Un exemplu concludent de intuire a beneficiilor metodologice ale structuralismului îl reprezintă concepția asupra structurii capodoperei și stilistica genurilor literare la Mihail Dragomirescu, analizele literare ale lui Dimitrie Caracostea, critica de sursă fenomenologică a lui Camil Petrescu din *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, modelele de analiză stilistică ale lui T. Vianu etc.

Structuralismul reprezintă astăzi o expresie a confruntărilor de idei din lumea contemporană. Cu toate acestea, reproșul fundamental ce se poate aduce structuralismului este acela că în cercetările de tip structuralist mesajul tinde să dispară în fața limbajului, esența tinde să fie omisă ori estompată din cauza structurii, iar semnul să se dizolve în beneficiul construcției formale.

Viciul metodologic al structuralismului este acela al fetișizării structurii, căci, neglijând geneza și funcția istorică a structurii, metoda structuralistă intră în conflict cu dialectica, cu adevărurile vieții.

Structuralismul a fost ilustrat cu rezultate de excepție de către Școala formală rusă, o grupare lingvistică ce pune accentul pe expresia literară a operei literare, pe formă.

Reprezentanții cei mai importanți ai acestei grupări de sorginte structuralistă sunt Victor Șklovski, Roman Jakobson, Iuri Tânianov, Boris Tomașenski. În plan teoretic, reprezentanții Școlii formale ruse porneau de la ideea că limbajul poeziei (al literaturii artistice în general) reprezintă un sistem de comunicare cu totul deosebit de cel constituit de limba comună.

Calitatea distinctivă esențială a fost definită prin termenul de *ostrenenie* (singularizarea, insolitarea) cuvântului, care face ca în limba poeziei cuvintele să însemne cu totul altceva decât în limbajul curent. Pornind de aici, reprezentanții Școlii formale au considerat că singura sarcină adecvată a cercetării literare este studierea procedeele de realizare a formei, deoarece numai forma dinamică transformă materialului amorf într-o operă de artă.

Cercetarea literară are ca obiect, în viziunea acestor cercetători, nu literatura, ci literaritatea. Literaritatea desemnează totalitatea procedeele prin care materialul luat din viață (societate, economie, politică) devine operă de artă, i.e. literatură. Prin intermediul literarității opoziția tradițională dintre conținut și formă este reformulată ca opoziție dintre material și procedeu. Formaliștii identifică “materialul” cu realitatea nonverbalizată iar procedeul cu literatura însăși. În momentul când este întocmită prin intermediul procedeele, literatura este formă distinctă, căpătând un statut autonom și opunându-se lumii exterioare.

Extinzându-și preocupările și asupra istoriei literaturii, reprezentanții Școlii formale au fundamentat teoria evoluției literare ca succesiune de sisteme, noile forme literare

impunându-se nu pentru a exprima un conținut nou, ci pentru că cele vechi își pierd valabilitatea artistică.

Cu timpul, preocupările Școlii formale s-au diversificat reprezentanții ei afirmându-se prin lucrări fundamentale ca *Teoria prozei* de V. Sklovski și *Poetica* de B. Tomașevski. În aceste lucrări, operele literare sunt abordate ca o unitate complexă de relații și elemente funcționale, ca structuri de gen deosebite, distincte. Sunt elaborate, sub îndrumarea și la inițiativa reprezentanților Școlii formale ruse, mai multe teorii de o mare însemnătate:

1. Teoria subiectului, conform căreia trebuie să se opereze o distincție netă între subiect (“modul în care cititorul a luat cunoștință de cele întâmplate” într-o operă epică) și fabulă (“ceea ce s-a petrecut efectiv”). Formaliștii ruși au subliniat caracterul original, creator de convenție artistică al subiectului, căci în realitate nu există decât un număr limitat de situații esențiale de viață care se combină la nesfârșit. Fabula presupune o legătură cauzal-temporală între temele expresive.

2. Teoria situațiilor de motivații, denumește îndreptățirea introducerii unui motiv, într-o operă literară, Tomașevski (în *Teoria literaturii*) clasifică motivațiile astfel:

- a. motivația compozițională, al cărei principiu constă în economia și oportunitatea motivelor;
- b. motivația realistă, care constă în sentimentul veridicității evenimentelor reprezentate estetic. În virtutea unei astfel de motivații, orice motiv trebuie introdus într-o anumită situație ca unul probabil, veridic.
- c. motivația estetică, ce justifică estetic introducerea fiecărui motiv.

3. Teoria ritmului în poezie, a artei ca sistem de semne etc.

Lucrările de maturitate ale reprezentanților formalismului rus au condus la recunoașterea acestora ca precursori ai structuralismului și semioticii. Deși li s-a reproșat

interesul slab pentru conținut, pentru aspectele ideologice, reprezentanții Școlii formale ruse au contribuit în mod decisiv la dezvoltarea criticii și poeticii, înțelegând opera ca realitate autonomă, desprinsă de orice ingerințe extraestetice.

Semiotica și axiologia

Semiotica sau semiologia (gr.semion-semn; logos-vorbire) desemnează știința ce studiază funcția semnelor în viața socială. Termenul a fost introdus de F. de Saussure în *Cours de linguistique generale* (1916) pentru a desemna o știință a semnelor, în care lingvistica și semantica nu erau decât părți componente. Orice domeniu cercetat ca un sistem de semne ce exprimă idei constituie o ramură a semioticii (literatura, limba, miturile, folclorul, muzica, moda etc.). Aceste sisteme de semne alcătuiesc diverse structuri cărora le sunt aplicate descrieri semiotice. Astăzi prin termenul de semiotică (impus mai ales prin lucrările lui Peirce și Morris) înțelegem știința care se ocupă cu studiul general al semnelor, indiferent de natura acestora. Semnele sunt studiate din trei perspective:

- a. perspectivă pragmatică (relația semn-om)
- b. perspectiva semantică (relația semnificat-semnificant)
- c. perspectiva sintactică (relația dintre semne).

Importanța metodelor lingvistice în semiotică provine din cercetarea sistemelor de semne ale limbilor naționale ca principale forme de comunicare. Semiotica utilizează terminologia lingvisticii structurale. S-a observat că oricare ar fi obiectul semn (gest, sunet, imagine) el nu e accesibil cunoașterii decât prin intermediul limbii. Semiotica este utilizată pentru a se găsi “adevărul” (Barthes) dovedindu-se astfel că nu lingvistica este o parte a semioticii, ci semiotica este o parte a lingvisticii, acea parte care va “studia marile unități semnificante ale discursului”. Semiotica este, așadar, o formalizare, o producere

de modele, de sisteme formale a căror structură este analoagă sau izomorfă structurii sistemului studiat.

Semiotica se servește de modele lingvistice, matematice și logice pe care le aplică practicii semnificanților pe care-i studiază.

Problematica semiotică actuală este de a continua formalizarea sistemelor semiotice din punct de vedere al comunicării, privită ca un proces de elaborare a sensului, anterior transmiterii semnului.

Sunt posibile două căi de dezvoltare a semioticii:

- a. cercetarea aspectului măsurabil, reprezentabil al sistemului semnificant (în artă, estetica numerică a lui Marx Bense);
- b. construirea unei noi problematice științifice, care introduce un nou concept: producția transformatoare anterioară comunicării și schimbului de sens.

Cercetările recente acordă atenție interpretării artei ca sistem de semne, punându-se în evidență nivelele fenomenelor estetice care funcționează sintetic (universul social, axiologic, semantic). Practica socială (economie, moravuri, artă etc.) e înțeleasă și ea ca un sistem semnificant, structurat ca un limbaj, astfel încât orice practică poate fi studiată științific pe baza unui model secundar.

Literatura este considerată ca o practică semiotică particulară, ce are avantajul de a face mai ușor sesizabilă producerea sensurilor.

Introdus de Saussure, conceptul de semn desemnează un element perceptibil prin simțuri care reprezintă, indică sau exprimă ceva diferit de sine însuși. În *Cursul de lingvistică generală*, Saussure definește semnul ca pe o entitate psihică cu două fațete, care unește nu un lucru cu un nume, ci un concept și o imagine acustică. Saussure scrie următoarele: “propunem să păstrăm cuvântul semn pentru a desemna totalul și să înlocuim conceptul și imaginea acustică, respectiv prin semnificat și

semnificant”. Din aceste aserțiuni se va naște teoria modernă a semnului, definit ca entitate ce poate deveni sensibilă (semnificantul), marcând, pentru un grup definit, o absență, aceea a semnificantului.

Între cele două componente ale Semnului se stabilește o relație de semnificare. Semnul este întotdeauna instituțional și convențional, în sensul că el nu există decât pentru grupul delimitat care îl folosește. F. de Saussure a mai accentuat și caracterul arbitrar al Semnului ca și caracterul linear al semnificantului, deoarece sunetele vorbirii nu pot exista decât în succesiune.

Când lingvistica, devenită știință-pilot, a început să-și impună terminologia ei criticii și teoriei literare, opera de artă a fost echivalată cu Semnul, expresia ei corectă cu semnificantul, iar conținutul de idei – cu semnificatul. Prin constituirea poeziei, ca disciplină de interferență dintre lingvistică și critică, opera a început să fie considerată o realitate autonomă, semnificând nu în raport cu o altă realitate preexistentă, ci cu celelalte valori – semne de care este legată într-un sistem, având un semnificat propriu, indiferent de referent (realitate lingvistică).

În analiza contemporană a operei literare ca semn pot fi deosebite două direcții:

- a. depășirea identificării referent – semnificat, începând cu estetica lui Kant, până la direcțiile critice actuale;
- b. studierea semnificatului nu în funcție de referent, ci în funcție de semnificantul lor.

Textului literar i se admite acum calitatea intrinsecă de semn, înglobat într-un sistem de semne, criticul fiind interesat de modul intern de funcționare a relațiilor semnificat-semnificant în operă și nu de impresia produsă de ea. S. Alexandrescu subliniază că “aici criticul întocmește unica realitate a operei și paradoxal, singura neobservată în configurațiile teoretice, precedente: limbajul (...). Ca atare, semnificantul, acest prag al semnificatului, poate fi trecut numai prin delimitarea lui într-o

materie specifică, limba, ca vehicul al culturii căreia îi aparține. Critica devine poetică.”(*Introducerea în poetica modernă*, în vol. *Poetică și stilistică*).

O altă accepțiune a semnului o aflăm în receptarea critică. Aici, opera devine pentru receptor numai semnificant. G. Genette a observat că, dacă scriitorul se definește față de universul exterior și față de limbaj, criticul se definește față de un univers structurat de semne, care este opera.

Cu alte cuvinte, elementele semnificate devin semnificante și invers. D. Alonso observa că “semnificantul este materia înregistrabilă fizic, singura dificultate pe care o reprezintă este numărul aproape infinit al relațiilor pe care le implică (...). Semnificantul nu este altceva decât propria noastră intuiție a poeziei (...). Semnificantul nu este analizabil, nu este sesizabil, ci rămâne inefabil.”

Neoretorica în spațiul valorilor estetice

Neoretorica este un curent al gândirii filosofico-lingvistice moderne care reia, dintr-o perspectivă nouă, pluridisciplinară, teoria și tehnica limbajului ca mijloc de influență a opiniei receptorului. Dacă în America reluarea retoricii s-a făcut pornindu-se de la teoria comunicației, în Europa, interesul pentru retorică a fost revitalizat de cercetările lingvistice.

Una dintre cele mai plauzibile și mai curpinzătoare definiții a retoricii este cea oferită de *Grupul μ* : “Retorica este cunoașterea procedeelelor de limbaj specific literare. Prin poetică înțelegem cunoașterea exhaustivă a principiilor generale ale poeziei, înțelegând poezia stricto-sensu, ca model al literaturii. Retorica, studiu al structurilor formale, se prelungește într-o transretorică, care este, cu siguranță, ceea ce se numea odinioară a doua retorică sau poetică. Ei îi revine misiunea de a explica

efectul și valoarea acestor cuvinte modificate pe care le rostesc poezii și mai întâi, misiunea de a determina ca procent de modificări este compatibil nu numai cu buna funcționare a figurii, ci și cu acceptarea ei de către conștiința estetică.” (Grupul μ, *Retică generală*).

Reprezentanți cei mai semnificativi ai retoricii sunt Ch. Perelman, I. A. Richards, New Criticism, R. Barthes, G. Genette, Tz. Todorov.

Estetica, teoria literaturii, critica literară

În stadiul actual se înregistrează două direcții principale în teoria literaturii:

- a. o disciplină teoretică asupra artei literaturii în sens larg (*Știința artei*)
- b. o disciplină specială ce reia vechea denumire de poetică. Preocupările de poetică se referă uneori la comunicarea versificată (R. Jakobson: “analizarea versurilor cade în întregime în competența poetică, iar aceasta, la rândul ei, poate fi definită ca o parte constitutivă a lingvisticii, care se ocupă de rapoartele dintre funcțiunea poetică și celelalte funcțiuni ale limbajului”).

În practică, însă, preocupările poeticii tind să se lărgesc la folosirea literară a cuvântului, cercetată în strânsă dependență de lingvistică.

Importanța cercetărilor și metodologiilor lingvistice pentru teoria literaturii este unanim recunoscută astăzi. Pierre

Francastel vorbește de rolul de “știință-pilot” asumat de lingviști. După R. Jakobson, literatura nu are alt mijloc de comunicare decât cuvântul și orice fapt de literatură este un fapt de limbă, ceea ce ar justifica crearea unei lingvistici speciale (“lingvistică poetică”), care în colaborare cu stilistica, să cerceteze operele literare. Cu toate acestea, unele aspecte ale fenomenului literar (dislocarea timpului în romanul contemporan, modurile de construcție discontinuă, sau fenomenul de estompare a personajului literar.) nu sunt doar fapte de limbă, ele trebuie cercetare și din alte perspective.

Raportul teoriei literaturii cu estetica este de la general la particular, căci relațiile stabilite de estetică prin generalizarea și sistematizarea experienței artistice se referă și la literatură, care oferă și ea puncte de plecare pentru generalizare. Estetica generală studiază funcțiile artei, raporturile dintre material și spiritual în artă, raporturile artă-societate, valoarea estetică.

Estetica literară (teoria literaturii) are ca obiect, pe de o parte, modul diferențiat în care aceste probleme generale se pun în literatură (compoziția operei literare, curente literare, procesul de creație în literatură, problemele receptării etc.) dar și, pe de altă parte, fapte proprii literaturii ca artă a cuvântului.

Relația teorie literară /știința literară este mai nuanțată. S-ar părea că teoria literară (cercetarea sistematică a faptelor de literatură) este echivalentă cu știința literară.

În realitate, știința literară are un sens mai larg ce cuprinde teoria literară, critica și istoria literară.

Rene Wellek subliniază că: “În studiul nostru special, distincțiile între teoria literară, critica literară și istoria literaturii sunt evidente cele mai importante. Este mai întâi distincția între un concept despre literatură ca ordine simultană și un concept despre literatură care o consideră în primul rând ca pe o serie de opere sistematizate în ordine cronologică și ca parte integrantă dintr-un proces istoric. Este apoi distincția între cercetarea principiilor și criteriilor literaturii și cercetarea operelor literare concrete, fie că le studiem separat, fie că le studiem în

succesiune cronologică. Este potrivit să atragem atenția asupra unor astfel de distincții fie descriind ca teorie literară cercetarea principiilor literare, categoriile sale, criticile sale ș.a.m.d., fie diferențiat studiul operelor de artă concrete ca critică literară (fundamental concepută static) sau ca istorie literară.” (Wellek, Warren, *Teoria literaturii*).

Teoria literaturii este diferențiată astfel, de istoria literară după criteriul opoziției dintre sistematic și simultan pe de o parte și succesiv, istoric, pe de altă parte. În același timp, teoria literaturii devine o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, în timp ce istoria și critica literară se referă la operele concrete, în succesiune și procesualitate (în cazul istorie literare) sau static și separat (în cazul criticii literare).

Teoria literaturii este de neconceput în afara istoriei. Metodele istorice folosite cu funcții și o optică proprie, sunt indispensabile, întrucât stabilirea de categorii, principii, relații nu poate ignora fluctuația, diversitatea, transformarea istorică. Teoria literaturii pornește de la diversitatea simultană sau succesivă și construirea categoriilor și relațiilor care desemnează continuitatea, evoluția, mișcarea. Astfel, nu se poate vorbi de stil literar fără a se confrunța, fără a se supune unei interpretări comparative diversitatea și evoluția istorică a stilurilor, sau nu se pot ignora formele diverse luate de curentele literare, înainte de a se propune o categorie de curent estetic viabilă, sistematică.

Celălalt criteriu al diferențierii teoriei literaturii de critică și istorie literară este cel al raportului cu concretul, cu individualitatea operei literare. În acest sens, orice construcție teoretică se susține în măsura în care păstrează contactul cu diversitatea istorică sau simultană. Teoretizarea pretinde o cunoaștere minuțioasă a concretului, referiri frecvente cu caracter ilustrativ. Istoria și critica literară sunt însă tot timpul legate de concret, ele stabilind serii cronologice (în istoria literaturii) sau analizând și apreciind (în critica literară) operele individuale.

În același timp, istoria și critica literară ordonează și valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria își construiește conceptele și relațiile. La rândul lor, aceste concepte și relații sunt valorificate de istoria și critica literară. Teoreticianul literar operează cu valori consacrate, cercetate prealabil de istoricul sau criticul literar. Aceasta presupune că teoria literaturii este implicit o disciplină axiologică. În măsura în care descrie în mod sistematic și clasifică fenomenele, în măsura în care stabilește relații între aceste fapte și fenomene estetice, teoria literaturii implică o atitudine științifică metodică.

Punerea în relație poate duce la o schemă generală, explicativă, trecând disciplina de la stadiul descriptiv și clasificator la cel explicativ. Explicația în teoria literaturii nu este pur rațională, pentru că numărul și ponderea factorilor care au generat un fenomen sau o operă literară nu sunt exprimabile cu precizie totală.

Stadiul explicativ se păstrează, într-un fel, și pe teritoriul probabilului, al ipotezelor. Termenul de disciplină științifică aplicat teoriei literaturii implică un echilibru de atitudine și rigoare a formulărilor, dar și o înțelegere adecvată multiplă a fenomenelor și relațiilor literare.

În strâns raport cu explicarea operei literare se află evaluarea unei opere, a unui motiv sau fenomen literar. Evaluarea este un moment indispensabil atât în critică, cât și în teoria literară.

Pe de altă parte, există discipline aflate la frontierele teoriei literaturii cu alte științe: cu lingvistica, în cazul poeziei și al stilisticii, cu etnologia, în cazul folcloristicii. În măsura în care intervin metode sau preocupări estetice, stilistica poetică și folcloristica se integrează în știința literaturii. Astfel, în unele lucrări de stilistică a expresiei este prezentă teoretizarea (Vianu despre *Problemele metaforei*) după cum în alte lucrări de stilistică se practică și analiza critică.

Teoria literaturii este o disciplină care, preluând și valorificând efectul analitic și axiologic al istoriei și criticii

literare, îmbogățită cu concepte și criterii noi de studiu, reușește să generalizeze aspectele concrete, stabilind legi generale, criterii și relații ale fenomenelor literare.

Orice disciplină științifică cu obiect definit trebuie să aibă metodele ei proprii de cercetare, însă ideea de metodă exclusivă este cu totul eronată, pentru că există între științe foarte diverse schimburi de metode adaptate la obiectul propriu (de exemplu, în biologie sunt utilizate formele chimice etc.).

Interferențele cu alte discipline se traduc în teoria literară prin cunoștințele variate pe care aceasta le solicită (cunoștințe de estetică generală, de istorie universală, de istorie și teoria altor arte, de logică sau psihologie etc.).

Principalele metode ale teoriei literaturii sunt: metoda lingvistică, istorică, comparată, sociologică, dar și metoda psihologică și logică. Cercetarea textului literar comportă accente și procedee diferite pentru istoricul literar, pentru editor sau pentru teoreticianul literar. Variantele unui manuscris permit istoricului literar să traseze evoluția unui scriitor, să urmărească această evoluție a unei individualități în contextul ei istoric, supusă unor variate influențe și condiționări. Editorul va cerceta aceleași fapte cu interesul practic de a fixa textul optim al unei ediții, în timp ce teoreticianul urmărește textele pentru a ajunge la enunțuri generale cu privire la tipul de creație pe care scriitorul îl desemnează sau la alte relații generice.

Analiza stilistică urmărește să identifice procedeele și să le unifice într-o individualitate stilistică, cercetarea teoreticianului literar fiind interesată de tipuri și de relații generale între un anumit tip estetic, o anumită structură și procedeele de stil predilecte.

Diferențe de puncte de vedere sunt implicate de aplicarea metodei istorice sau a celei comparate. Istoricul literar e mereu interesat de individualitatea faptelor literare, în *diacronie* (evoluție cronologică), în timp ce comparatistul este interesat de un anumit raport, de o influență acceptată integral sau respinsă ca și de circularea unui motiv sau teme literare.

Comparația individualităților artistice, simultane sau succesive, îi permite teoreticianului să identifice categoria și relațiile generale.

Constatând diferitele individualități fără a abstractiza, el caută elemente ce se continuă și desemnează un tip compozițional, stilistic, un tip de curent. Cercetarea istorică este interesată de istoria fenomenului și de istoria gândirii despre fenomen, de istoria genurilor, de modul cum s-a dezvoltat lirica, opera dramatică și de istoria teoriei genurilor.

Studiul sistematic al esteticii literare nu implică și cercetarea evoluției ideilor estetice respective care constituie o ramură aparte. Cu toate acestea, incursiunile în istoria ideilor sunt mereu utile și uneori, indispensabile pentru înțelegerea fenomenului însuși. De asemenea, ignorarea valorii unei opere a fost afectată de exprimarea în termeni exclusiv sociologici a relațiilor estetice, deși cercetătorul operei nu se poate lipsi de date referitoare la relațiile dintre operă, autor, curent și societate dintr-un moment istoric determinat, sau la relația operă-autor, care nu trebuie redusă la relația simplificatoare dintre scris și biografie.

De aceea, metodele sociologice și psihologice sunt necesare, dar ele trebuie să păstreze în subtext conștiința valorii. Sociologia literară este interesată de fenomene ale creației, structurii, difuzării literaturii în condiționarea lor socială, fără a implica ierarhii, valori și non-valori. Există și alte metode pe care interferențele de domenii le pretind teoriei literare. Se poate constata, astfel, o largă zonă de contact a teoriei literaturii cu lingvistica, pentru că principiile literare izvorăsc tocmai din elementele concrete ale textului.

Ca și critica literară, teoria literaturii este solicitată azi de metode foarte variate, aparținând unor științe cu obiect învecinat, aflate uneori în interferență. Istoria sociologică și psihologică, lingvistică și antropologică propun toate metodele analizei critice și a generalizării teoretice.

Criticul și teoreticianul literar are la dispoziție, astfel, un arsenal metodologic ce tratează diferite grupe de probleme cu mijloace adecvate fiecăreia. De exemplu, fertilitatea perspectivelor deschise de psihanaliză sau de psihologie în spațiul esteticii și al teoriei literare este incontestabil (mai ales prin metoda psihocritică a lui Charles Mauron, în care accentul cade pe latura psihologică, abisală a personalității creatoare), deși este respectată și autonomia obiectului estetic. Estetica sau teoria literaturii nu pot folosi metodele altor discipline așa cum sunt ele, ele trebuie nuanțate și remodelate.

Caracteristice pentru stadiul actual al teoriei literare este coexistența mai multor metode complementare. În orice disciplină termenii acesteia evoluează odată cu disciplina respectivă, pentru a se fixa la un moment dat. În teoria literaturii există termeni din vechile retorici și poetici (metonimia, sinecdoca, hiperbola, metafora etc.), după cum, în alte capitole ale teoriei literare, termenii de circulație aparțin limbajului comun (personificarea, curentul literar, școala literară, stilul). În câteva direcții din teoria literaturii se observă efortul de inovație terminologică, care permite manevrarea unor termeni cât mai riguros delimitați și definiți (ex. conotație, semnificant și semnificat, sincronie și diacronie).

Teoria literaturii a fost primită la început cu rezerve sau chiar cu refuzuri. Unele contestări priveau ca imposibilă ideea unei științe despre artă, caracterizată printr-un frumos insesizabil, indemonstrabil. În câmpul criticii, refuzul teoretizărilor este legat de metoda impresionistă, care pornește de la variabilitate și individualitatea operei. O negare parțială a existenței unor teorii estetice a artelor o efectuează Benedetto Croce.

Principalele momente ale sistematizării gândirii estetice sunt legate de evoluția literaturii înseși, pentru că poeții și-au format opinii cu privire la propria lor artă, din cele mai vechi timpuri.

Termenul de estetică este consacrat în sec.XVIII-lea de Alexander Baumgarten. Data apariției esteticii literare se confundă cu aceea a esteticii. Generalizările despre artă au început de multă vreme și s-au sprijinit pe teoretizările literare. Teoria literaturii își are începuturile în dialogurile platonice, în *Poetica* lui Aristotel, în *Tratatul despre sublim* sau în *Arta poetică* a lui Horațiu, pentru a se dezvolta o dată cu poeticile alexandrine sau cu cele ale Renașterii și clasicismului.

În aceste condiții, preocupările de poetică coexistau cu generalizările estetice și cu observațiile specific literare. Este imposibil, aproape, să se separe în practică cele trei laturi ale cercetării literare, pentru că aproape nu a existat critic sau istoric al literaturii care să nu fi făcut teoretizări, mai mult sau mai puțin sistematice. Nu pot fi neglijate nici părerile despre artă ale scriitorilor, materializate fie sub forma publicistică militante, a unor eseuri, prefețe sau chiar opinii ale unor personalități literare (Th. Mann).

Diferențierea teoriei literare s-a produs în sec. XIX-XX odată cu aplicarea unor procedee speciale teoretice. Teoria literaturii a început, în spațiul cultural românesc, prin considerațiile de cirtcă culturală așe reprezentanților Școlii Ardelene, prin critica de susținere a lui M. Kogălniceanu (*Introducția* la revista “Dacia literară”). Importante contribuții de teorie literară există în considerațiile lui Lovinescu despre romanul obiectiv și urban sau despre memorialistică sau în observațiile lui G. Călinescu despre “clasicism, romantism, baroc”, despre estetica basmului, sau contribuțiile lui T. Vianu (*Arta prozatorilor români, Problemele metaforei și alte studii de estetică, Estetica*).

Orientări în critica literară modernă

Critica de inspirație psihanalitică

Pornind de la studiul unei boli psihice (isteria), psihanaliza a început prin a fi o tehnică de investigație și terapie medicală. Aprofundarea cercetărilor asupra vieții psihice a impus apoi conexiunea ei cu alte domenii ale științelor umane. Mai târziu, s-a produs o extindere a metodelor analitice în zone precum psihicul colectiv, antropologia cult., mitologia, lingvistica, arta, critica literară, istoria religiilor.

Ancheta psihanalitică se bazează pe mărturisirea pacientului, care este adeseori blocată sau care poate conține, alături de unele informații adevărate, alte tipuri de informații incoerente, deformate sau false. Medicul psihiatru se află astfel în fața resturilor disperate ale unui discurs verbal a cărui coerență și motivație trebuie să le găsească. Existența umană este situată în opinia lui Sigmund Freud, între principiul plăcerii și principiul realității, acest lucru presupunând că dorințele ființei umane se izbesc în permanență de zidul realității sociale, ale cărei legi restrictive impun individului și colectivității anumite limite în modul său de a se manifesta sau de a acționa.

Funcția restrictiv-represivă a societății face ca individul să nu fie doar ceea ce pare, ci ceea ce ascunde sau nu știe despre sine. De aceea, conștiința apare și ea ca un depozit de adevăruri cât și ca o “minciună” rezultată din transmiterea parțială a unor informații sau impresii, datorită autocenzurii mai mari sau mai reduse a eului. Omul este conceput de psihanaliză ca o devenire, căci adultul este marcat de traumele și dorințele copilăriei. Impulsionat de energia plăcerii (libido), omul este un proiect spre viitor, un vis situat între eros și thanatos, fiind o faptură predeterminată.

Dacă psihanaliza a însemnat la început școala freudiană (axată pe raportul conștient/ subconștient, pe semnificația refulării, pe raportul copilărie/ vârstă adultă), mai târziu psihanaliza s-a diversificat, orientându-se spre domenii diferite de cercetare, cărora li s-au aplicat metode și soluții diferite. În vreme ce Freud voia să rămână, mai ales la început, în sfera controlabilă a faptelor, Jung evolua spre o anume filosofie a existenței umane și a societății, iar Adler spre pedagogie. În *Introducere în psihanaliză*, Freud observă că: “activitatea psihanalizei ne pune în relație cu o mulțime de alte științe morale ca mitologia, lingvistica, etnologia, psihologia popoarelor, știința religiilor, ale căror cercetări sunt susceptibile să ne furnizeze datele cele mai prețioase”. Rezultatele obținute prin investigarea psihică sunt confruntate cu alte aplicații în domeniul mitologiei, al artelor plastice, al literaturii și al analizei biografiei marilor scriitori.

Odată cu studiile sale *Creația literară și visul în stare de veghe* și *O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci*, Freud deschide calea investigărilor psihanalizei care vizează opera unui scriitor, mecanismul procesului de creație și psihobiografia unui artist. Alte preocupări notabile sunt de consemnat aici. Karl Abraham, de pildă, face psihobiografia pictorului Legantini iar Marie Bonaparte se preocupă de Edgar Allan Poe.

Există numeroase raporturi fertile între literatură și psihanaliză. Teatrul lui O'Neill, literatura expresionistă germană, suprarealismul francez sunt tributari în mare măsură psihanalizei. De asemenea, numeroase procedee literare au fost înnoite prin intermediul psihanalizei. Robert Jones spunea: “Este imposibil să subestimăm insufletețirea ideilor freudiene asupra literaturii contemporane. Sub influența psihanalizei scriitorii se simțeau îndreptățiți să trateze subiecte mai înainte interzise.

Revoluția freudiană stă, de asemenea, la baza anumitor procedee noi: monologul interior, realismul viselor, apariția obsesiilor apăsătoare, ca la Proust, Cocteau, suprarealiștii.

Poezia din această epocă se întemeiază pe asociații libere, pe inconștient, pe “defularea” cenzurilor obișnuite ale conștiinței.

Aplicarea psihanalizei în critica literară pornește de la faptul că acum critica psihanalitică nu mai privește textele literare doar ca pe niște documente clinice, aprecierea lor fiind făcută cu instrumente ce permit înțelegerea estetică a discursului literar. Exemplu: Otto Rank și Hans Sacs - *Inconștientul și formele sale de exprimare*, Hermann Pongs, *Psihanaliza și poezia*, Karl Weiss, *Rimă și refren*, Simon Lesser, *Funcțiile formei*.

În același context, Jacques Lacan încearcă o fuziune între psihanaliză și structuralism. Aplicarea psihanalizei în critica literară a provocat și rezerve, pentru că psihanaliza privește creatorul nu ca pe un om deosebit, ci din perspectiva pulsioniilor subconștiente. Psihanaliza anulează, într-un fel, ideea de subiect liber, stăpân pe sine însuși.

Psihanaliza este, însă, o metodologie de demistificare a realității și a ființei umane în general. În acest sens “jignirea narcisistică” pe care o produce psihanaliza asupra omului de excepție nu este atât de gravă. Faptul că talentul apare ca o pulsione dominantă, ca o concentrare a investiției unei forțe excesive într-o anumită direcție, nu reprezintă un atentat la statutul artistului, ci o tentativă de situare rațională a acestuia. Gravă pentru investigarea psihanalitică rămâne inflația realității psihice, tendința de a explica totul pe această cale, ignorându-se astfel factorii exteriori. Psihanaliza explică astfel istoria prin psihologie.

De introdus de la: Referindu-se la relația stabilită între omul de cultură și școala psihanalitică, Herbert Marcuse precizează: “După Freud, istoria omului este istoria represiunii sale. Cultura nu impune numai constrângeri existenței sale sociale, dar și existenței sale biologice. Ea nu limitează numai anumite parțiale ființei umane, ci însăși structura sa instinctuală” (*Eros și civilizație*).

Jacques Lacan

Spre deosebire de alți exponenți ai școlilor de psihanaliză din prima generație, care refuzau înscrierea ideilor lor într-un sistem filosofic, Lacan și-a corelat în mod pragmatic preocupările pur medicale într-o vastă cultură de ordin filosofic, antropologic și lingvistic. În istoria școlilor psihanalitice, Lacan este considerat continuatorul cel mai fidel al lui Freud, străduindu-se să restaureze tezele acestuia în forma lor originală.

Lacan preia, în demersul său, sugestii din partea filosofului Hegel, din partea antropologiei culturii, realizând o joncțiune fertilă și originală între structuralism și psihanaliză.

Pe de altă parte, Lacan este preocupat cu precădere de problemele formării eului și a personalității umane, de precizarea modului de comunicare și de criteriile adevărului, ca și de modurile de determinare a vieții psihologice prin semnificații anteriori ei. Pentru procesul de elaborare a teoriilor sale fundamentale sunt revelatoare două comunicări, *Stadiul oglinzii ca formator al funcției eului* (1949) și *Funcția și câmpul cuvântului și a limbajului în psihanaliză* (1953).

Experiențele practice l-au condus pe Jacques Lacan la unele concluzii privitoare la stadiul oglinzii – teorie conform căreia, la început, copiii nu au imaginația globală a corpului lor, ci doar una fragmentară, pe bucăți, pe părți în măsura în care au reușit să le identifice. În a doua etapă (16 luni) copiii, dacă se privesc în oglindă, văd o imagine a cuiva de care încep să râdă (ei nu știu că celălalt sunt ei).

În a treia etapă (1 an și 6 luni), copiii constată că imaginea din oglindă e dublul lor, ea nu este nici altcineva real, nici o imagine străină, ci reflectarea corpului lor în totalitatea sa.

Concluzia care se desprinde de aici este aceea că, prin intermediul corpului, subiectul ia act de sine. Această identificare primară, relevată de stadiul oglinzii, este considerată de autor ca o matcă a tuturor identificărilor de mai târziu ale

subiectului. Ea reprezintă, în același timp, câmpul inițial de constituire a simbolurilor și de declanșare a actului imaginar.

Imaginarul infantil devine astfel un câmp de semnificații, mediat de un lanț de simboluri. Rădăcina sa trebuie căutată în acest stadiu al oglinzii, când copilul, scăpând de fantomele corpului său fragmentat, devine o imagine cu care se identifică. Stadiul oglinzii ne oferă regula împărțirii între imaginar și simbolic.

A doua teză semnificativă a lui Lacan se referă la intersubiectivitatea și determinarea ființei umane de ordinea simbolică. În seminarul despre “Scrisoarea furată”, Lacan demonstrează că omul poate gândi ordinea simbolic, deoarece ea este integrată în existența sa.

Iluzia formării ordinii simbolice prin intermediul conștiinței rezultă din deschiderea universului imaginar al omului către semenul său. Această deschidere ca subiect către celălalt nu poate fi realizată decât cu ajutorul universului. Comunicând cu celălalt prin curântul înscris într-un lanț simbolic, subiectul poate fi anulat de celălalt sau el îl poate înșela pe celălalt, acționând ca obiect. În opera lui Lacan, celălalt poate reprezenta un alt termen al alterității vieții psihice, dar poate fi și interlocutorul, semenul cu care un subiect comunică, sau anchetatorul, analistul, față de care subiectul interogată se comportă într-un anumit fel. Lacan observă că în comunicarea interindividuală apare, uneori, o poticneală, o deviere, o ruptură, ceva care deviază coerența enunțului.

Lacan, ca și Freud, crede că inconștientul apare acolo unde se produce o șovăială, unde apare o ruptură în enunțul subiectului. De aici, ideea, deosebit de fertilă că, dacă inconștientul se manifestă prin limbaj, aceasta înseamnă că ecourile sale nu trebuie căutate numai în ceea ce se spune, ci mai ales în ceea ce nu se spune, în acel spațiu de întrerupere a enunțului verbal: “Discontinuitatea aceasta este, deci, forma esențială, în care ne apare întâi inconștientul ca fenomen – discontinuitatea în care ceva se manifestă ca o ezitare”.

Atenția lui Lacan se îndreaptă cu precădere spre lanțul simbolic al enunțului, spre pierderile inconștiente de informații, apare imaginea inconștientului privit ca o metonimie. Relația dintre informațiile comunicate și cele ascunse sau pierdute aduce în prim-plan problema adevărului. În dialogul său cu celălalt, subiectul se maschează, se ascunde, transmițând adevăruri parțiale.

Lacan se întreabă, astfel, dacă nu cumva, pe planul comunicării, frustrarea este inherentă discursului, subiectul depozitându-se singur de o cantitate de informații, în dialogul cu celălalt, subiectul constituindu-se prin intermediul imaginației ca altul. Referindu-se la această problemă, Lacan precizează “chiar și atunci când nu comunică nimic, discursul reprezintă existența unei comunicări, chiar și atunci când neagă evidența, el afirmă că cuvântul constituie adevărul”. Inconștientul este definit astfel de Lacan ca o istorie a fiecărui individ, marcată de anumite spații albe sau ocupată de o minciună, rezultată din cenzurarea adevărului.

Dar, dacă adevărul nu poate fi găsit aici, el poate fi detectat în altă parte, căci structura limbajului este ca o inscripție, păstrată sub o formă sau alta, capabilă să facă posibilă decodificarea adevărului.

Raportul dintre adevăr și eroare, dintre semnificant și semnificativ este ilustrat de Lacan prin *Seminarul despre “Scrisoarea furată”*.

Ideea că “ordinea simbolică este constituantă pentru subiect”, la care se adaugă observația că pe parcursul existenței sale deplasarea semnificantului poate determina actele fundamentale ale subiectului, este demonstrată de Lacan prin analiza semiologică a nuvelei lui E.A. Poe *Scrisoarea furată*, unde principiul repetiției îi permite autorului să releve mutațiile semnificațiilor.

Există, deci, în această operă “trei timpi, ordonând trei priviri, suportate de trei subiecți, încorporate de fiecare dată în persoane diferite”. În acest complex intersubiectiv, relevat de

circulația scrisorii, Lacan descoperă nu numai automatismul repetiției, ci și deplasarea continuă a semnificantului, în funcție de personajul care deține scrisoarea furată. Se poate spune că scrisoarea devine aici un simbol al inconștientului, jocul privirii neatente și a obiectului expus la vedere reprezentând locul inconștientului, topica acestuia într-o zonă unde nu îl caută nimeni. În aceste relații intersubiective, inconștientul se relevă prin actul sau discursul celuilalt.

În eseu *Dincolo de principiul realității*, Lacan situează teoria liberei asociații sub semnul adevărului. El relevă ființa umană mai mult prin contextul său cultural decât prin cel natural și apreciază comportamentul adultului atât prin raportarea la structura socială, cât și la primii ani de copilărie.

Ideile lui Lacan despre polifonia inconștientului, asemănarea retoricii inconștientului cu limbajul poeziei – indică noi căi fructificate de critica literară. Opera lui Lacan reprezintă o sursă importantă de sugestii pentru analiza textuală.

Critica tematistă

Tematismul în critica literară nu reprezintă o descoperire de dată recentă, căci tema reprezenta în retorica greacă și latină argumentul din cadrul unui discurs. Studiul tematic a pornit, așadar, de la arta retorică și s-a extins asupra operelor literare. Concepută astfel, examinarea tematică a operei literare are la bază o evidentă separare între conținut și formă. Cercetarea temelor și a motivelor a fost preluată de literatura comparată, constituindu-se, însă, aici, în mod simplificator, într-un inventar de teme și motive, separat în manieră artificială de valoarea artistică a operei cercetate.

În cercetările comparatiste mai recente se ajunge la un nou mod de cercetare tematică, menit să scoată în relief nu ceea ce este comun anumitor categorii de scriitori, ci ceea ce pare să le confere amprenta lor originală cea mai profundă.

Relaționată în unele cazuri cu filosofia existențialistă, cu psihanaliza și psihologia fenomenelor, critica tematistă propune de fapt, o lectură imanentă a textului literar, corelată cu studiul biografiei scriitorului și cu contextul social în care se află opera literară. Această metodă critică are, desigur, un caracter vădit parțial, dar este deosebit de deschisă unor lecturi noi pe baze filosofice solide.

În cadrul criticii tematice, J.P. Richard este un spirit eclectic, inconsecvent cu sistemul pe care el însuși l-a elaborat, cu o evidentă preocupare pentru coerență și rigoare. Opera critică a lui Jean Pierre Richard cuprinde *Literatură și senzație*, *Poezie și profunzime*, *Universul imaginar al lui Mallarmé*, *Unsprezece studii despre poezia modernă*, *Proust și lumea sensibilă*. Activitatea lui J.P. Richard pune în lumină o evidentă multiplicare a căilor de abordare a operelor, la care se adaugă aspirația permanentă de reconstituire și descifrare a unor structuri literare caracteristice.

Pentru J.P. Richard demersul critic, înțeles ca un proces complex de tematizare a operelor literare, se definește ca o tentativă de reconstituire a unui univers artistic conceput ca o totalitate prin datele fundamentale ale calității estetice ale textului.

Constituindu-se ca o experiență trăită pe marginea existenței, opera literară reprezintă un univers specific, un produs al funcției actului imaginar.

Pornind de la specificitatea actului individual de creație, J.P. Richard se apropie astfel de intimitatea operei, printr-o metodă ce rezultă din relaționarea faptului biografic de ordin spiritual cu reflexele pe care acesta le poate avea în procesul de creație. Criticul francez se comportă față de fenomenul literar ca un psiholog capabil să proiecteze comentariul pe un fundal de filosofie existențială.

J.P. Richard se apropie de opera literară din unghiul de vedere al criticului care este, în același timp, un psiholog al profunzimii, privind opera literară ca pe o expresie pe parcursul

căreia scriitorul tinde să se cunoască pe sine și să se construiască pe sine. J.P. Richard crede că aceste experiențe rezultate din contactul conștiinței cu lumea au structuri capabile să releve unele teme fundamentale.

Raportul între eul scriitorului și obiectivul perceput se realizează în concepția lui J.P. Richard, cu ajutorul senzațiilor. Senzațiile reprezintă astfel matca generatoare a experiențelor intime ale individului, zona de coagulare a imaginilor din opera literară ce traduce o anumită atitudine existențială. În viziunea lui J.P. Richard apropierea criticului de operă literară trebuie să fie absolut liberă, mediată doar printr-un profund act de empatie.

Cheia înțelegerii operei literare trebuie căutată doar în textul ei, căci efortul lui J.P. Richard este acela de a scoate în evidență originalitatea operei literare prin detectarea acelor teme esențiale, capabile să reliefeze specificul universului literar conturat de un anumit scriitor.

Dacă pentru adepții psihanalizei și ai psihocriticii temele exploatate, ca și metaforele obsedante constituie un anume reflex al inconștientului în creația literară, pentru J.P. Richard temele reprezintă doar anumite relații ascunse ce se dezvăluie pe parcursul analizei critice, prin unele expresii, simboluri, imagini cu o frecvență semnificativă în text. Criticul definește tema ca un “principiu concret de organizare, ca o schemă sau un obiect fix în jurul căruia are tendința să se constituie și să se dezvăluie o lume”. Actul de identificare al unei teme trebuie să pornească de la criteriul recurenței, al frecvenței aparițiilor ei.

Așadar, anumite cuvinte-cheie, imagini preferate, obiecte predilecte sunt în măsură să poată fi relevate pe planul expresiei literare. Dar J.P. Richard nu se limitează la acest criteriu, evitând soluțiile de cercetare bazate pe principii cantitative, preferând să ia în calcul valoarea strategică a temelor, calitatea sau funcția lor topologică, căci critica literară este, după părerea autorului, hermeneutică și artă combinatorie.

J.P. Richard ajunge să conceapă eul receptor al scriitorului și al ființei umane în general ca un complex de

senzații asociate. Studiul despre Stendhal din volumul *Literatură și senzație* este cel mai elocvent în acest sens, pentru că aici criticul își propune să exploreze experiența originală a scriitorului francez. Preocupările acestea stăruitoare pentru a descifra matca originară comună tuturor scrierilor lui Stendhal duce spre o viziune nivelatoare a operelor sale.

Personalitatea și operele scriitorului pun în lumină, în viziunea lui Richard, o structură psihologică bipolară, caracterizată prin prezența spiritului himeric lucid și a visătorului himeric. Experiența originară a lui Stendhal are ca elemente componente ariditatea și tandrețea. J.P. Richard pleacă de la premisa că în contactul lor cu lumea personajele lui Stendhal nu au o esență umană prestabilită.

Ființe ingenuie, în prima lor etapă de existență, aceste personaje își construiesc un univers propriu, un anumit ideal, doar prin intermediul exclusiv al senzațiilor. Criticul francez consideră că traiectul existențial al eroilor lui Stendhal se caracterizează printr-o permanentă goană după fericire. Dacă la începutul carierei lui Stendhal, contactul persoanelor sale cu lucrurile era redat printr-o descriere relativ aridă, mai târziu aceasta a fost înlocuită printr-o anumită tandrețe internă. Drumul personajelor de la real la imaginar și de la stările de reverie la perceperea concretă a obiectului este reconstituit de scriitor prin viziunea unui flux imaginar.

În volumul *Poezie și profunzime* efortul de înțelegere și de simpatie al criticului rămâne centrat asupra momentului prim al creației literare. Ispitit de descifrarea “intenției fundamentale”, de reconstituirea proiectului operei, J.P. Richard este conștient că sistemul său de lectură nu duce la o înțelegere totală a operei. Prima tentativă a criticului, în acest volum, constă în găsirea unui numitor comun pentru operele lui Nerval, Baudelaire, Rimbaud și Verlaine. Acest numitor comun este, în principal, în opina sa, experiența abisului, comportamentul acestor poeți față de profunzime, ce dă nota specifică a lirismului lor.

Astfel, scrierile lui Nerval trădează năzuințele de împăcare între izbucnire și profunzime, în timp ce Baudelaire demonstrează vocația sa pentru prăpastia ameteitoare, iar Rimbaud se caracterizează prin dorința de negare a profunzimii. În cazul lui Verlaine, criticul semnalează o absență față de sine și invadarea universului său literar de senzațiile fade, lipsite de relief puternic conturat.

Construit cu ingeniozitate, eseul despre Verlaine este una din încercările de explicare detaliată a notei dominante a operei. Raportat la lucruri, Verlaine apare astfel în ipostaza poetului care adoptă o atitudine pasivă, de așteptare. Opera sa este caracterizată de critic printr-o atitudine de liniște, de seninătate senzorială, căci între obiectivele percepute și eul scriitorului distanța este atât de mare încât, până să ajungă la el, senzațiile obiectuale își pierd bogăția și sensurile originare. Din această cauză, universul poetic verlainian este dominat de senzațiile slabe, miresmele, culorile, sunetele dând în permanență impresia de fad, ofilit, atenuat.

J.P. Richard descifrează conștiința contradictorie a poetului de a-și prelungi contactul cu lumea, nota antinomică de fad-strident fiind tonalitatea specifică a poemelor lui Verlaine.

J.P. Richard constată, în ultima parte a activității creatoare a lui Verlaine un reviriment, o fortificare a tonurilor, asociată cu tentativa de precizare a senzațiilor receptate de eul scriitorului.

Preocupat de cercetarea de ansamblu a operelor unui scriitor care, supuse unui proceduri de tematizare, duc la stabilirea unor traiecte definitorii ale actului de creație, J.P. Richard realizează prin studiul *Universul imaginar al lui Mallarmé*, cea mai amplă monografie dedicată de el creației unui poet. Refăcând dialectica traiectului poeziei lui Mallarmé, J.P. Richard demonstrează că opera acestuia nu reprezintă nici dorința de evaziune în alte lumi, nici refugiul în profunzimi indefinite. Vocația nocturnă a poetului trădează adorația luminii,

iar tonalitatea ermetică lasă să se întrevadă tentativa de regăsire a mișcării umane, descifrarea tonului sufletului omenesc.

Fenomenul privirii constituie criteriul fundamental în volumul *Unsprezece studii despre poezia modernă*, în care criticul ajunge la realizarea unei complexe analize interioare a operei literare, proiectată pe devenirea dialectică a personalității scriitorului. Demersul critic al lui J.P. Richard se remarcă prin fidelitatea față de text și capacitatea de a sugera profunzimile operei și intențiile estetice ale autorului.

Jean Starobinski concepe fenomenologia actului critic prin fundamentarea sa pe privire. Pentru Starobinski, relația dintre conștiință și obiect este mediată de privire, fundamentând actul critic, ca modalitate de cunoaștere a operei literare, pe unele principii de teorie a cunoașterii. Starobinski pornește, astfel, de la ideea că, în contactul său cu lucrurile, ființa umană înregistrează prin privire în primul rând suprafața acestora, zona exterioară.

Pornită din interior, solicitată de lumea exterioară, privirea se izbește astfel de un anume strat care opacizează lucrurile, le acoperă cu mister. Cunoașterea mediată de privire este, în acest fel, fascinată de zona ascunsă a lucrurilor, de partea lor invizibilă, pe care conștiința criticului caută să o facă transparentă. Conceptul de privire capătă, astfel, o semnificație mult mai largă: "Căci eu numesc aici privire nu atât facultatea de a culege imagini, cât aceea de a stabili o relație."

Stimulată de intenția de traversa obstacolele aparenței, privirea interoghează lucrurile, dându-le transparența necesară, menită să aducă obiectelor semnificații reale și profunde. În fața privirii criticului, opera literară se constituie și ea ca un obiect opac ce opune o rezistență în fața puterii de înțelegere a conștiinței critice. Ca orice eu cunoscător, criticul se străduiește să înlăture vălul înșelător, aparențele care ascund creația literară.

Privirea exigentă, interogarea criticului realizează un demers progresiv pentru a descoperi în cele din urmă aceea prezență ascunsă destinată să ducă la stabilirea unei relații

adevărate între critic și obiectul investigat, adus în stare de transparență: “Privirea constituie legătura vie dintre persoană și lume, dintre eu și ceilalți”.

Relația criticului cu opera literară pune în lumină două posibilități cu consecințe diferite. Când traiectul actului critic se oprește la etapa identificării cu textul, critica de acest fel duce doar la o parafrizare a acesteia. J. Starobinski nu acceptă critica de identificare, considerând că momentul identificării cu opera este necesar – este o etapă a actului critic, urmată de momentul distanțării de operă, moment ce favorizează înțelegerea integrală a operei.

J. Starobinski subliniază necesitatea unei lecturi complexe, corelative a textului literar, căci doar acest gen de lectură poate pune în lumină contextul social istoric al operei, implicațiile ei inconștiente și finalitatea actului de creație.

Specificul actului critic rezultă, în același timp, dintr-o anumită fuziune a factorilor subiectivi și obiectivi însumați în actul de receptare a operei literare. Actul lecturii este conceput de J. Starobinski în trei timpi specifici, reprezentați de simpatia spontană, studiul obiectiv și reflecția liberă asupra operei literare. Traiectul integral al actului critic pornește de la lectura naivă, orientată doar de legea interioară a operei, culminând în momentul reflecției autonome, căci emoția criticului în fața textului nu înlătură explicarea lui prin indicii săi obiectivi.

De aceea plecând de la ideea că autorul are o anumită intenționalitate, J. Starobinski ajunge la concluzia că este de datoria criticului să se întrebe cine vorbește în operă și cui i se vorbește.

Tematizarea operei, realizată de J. Starobinski se produce prin identificarea unei priviri semnificative, menită să exprime relația fundamentală dintre erou și realitate. În teatrul lui Corneille, criticul descifrează o anumită mitologie a prezenței. Prezența demonstrativă a personajului lui Corneille are rostul să pună în evidență măreția sa, în timp ce, în teatrul lui Racine, privirea are darul să dezvăluie anumite drame ascunse.

Tematizarea teatrului lui Corneille și Racine prin reducerea la privire proiectează o lumină nouă asupra operelor lor.

Criticul afirmă prezența dominantă a unei teme pe care o ilustrează prin exemple bine alese. Un studiu important este cel intitulat *Stendhal ca pseudonim*, în care Stendhal realizează o tematizare a biografiei scriitorului din care reies unele explicații ce duc spre sensurile operei.

Reprezentând o mască, o anumită tentativă de disimulare, opțiunea lui Stendhal pentru un alt nume sugerează gestul unui om care se ascunde de privirile altor oameni, dar reprezintă și un act de ruptură, denunțarea unui pact impus și opțiunea pentru o anumită pluralitate a eului. Stendhal devine el însuși printr-o subtilă sustragere din fața privirii lumii, Starobinski realizând astfel portretul psihologic al unui scriitor care acceptă existența mascată pentru a deveni el însuși.

Altă operă de sinteză, *Invenția libertății* reprezintă un nou mod de abordare a epocii luminilor autorul încercând să realizeze imaginea exactă a relațiilor dintre existență și aparență. Epoca luminilor este circumscrisă critic ca o geografie spirituală a unei lumi eterogene. În *Relația critică*, J. Starobinski examinează în mod istoric evoluția conceptului de imaginar, pornind de la felul în care a fost definit raportul dintre percepție și realitate.

Studiul *Stilul autobiografic* definește autobiografia, ajungând la concluzia că stilul autoreferențial relaționează într-un mod specific momentul scriiturii ce însumează eul actual al scriitorului cu trecutul său. Relația autobiografică presupune atât o deviere pe plan temporal, dar și un efort de identificare a scriitorului cu propria sa biografie. Creație și cercetare obiectivă, actul critic reprezintă o înaintare spre structura intimă a operei, o detașare lucidă și un examen riguros, prin care detaliul este confruntat cu ansamblul operei. Traiectul critic constituie în opinia lui Stendhal un act de reflecție asupra operei și totodată o codificare a mijloacelor critice.

Gerard Genette este un critic de formația structuralistă, a cărui creație a fost influențată și de formalisti ruși, dar și de poetica lui R. Barthes sau de fenomenologia lui Gaston Bachelard.

Opera sa cea mai importantă este *Figuri* (1966, 1969, 1970) și această lucrare demonstrează că activitatea lui Genette a fost orientată în trei direcții:

a. O preocupare deosebită asupra problemelor de metodologie a criticii și a raporturilor acestora cu poetica și istoria literaturii. Ilustrative în acest sens sunt unele eseuri ca *Structuralismul și critica literară*, *Critică și poetică* și *Poetică și istorie*. Strâns legate de acestea sunt eseurile consacrate unor critici: *Psiholecturi* (despre Ch. Mauron), *Reversul semnelor* (despre R. Barthes), *Rațiunile criticii pure* (despre Thibaudet). În cazul acestor lucrări, critica este transformată într-un limbaj-obiect, care îi permite autorului să-și precizeze și să-și motiveze propriul discurs.

b. A doua direcție o reprezintă o îmbinare între teorie și poetică, domeniu în care se înscriu eseuri ca *Frontierele povestirii*, *Verosimilitate și motivație* și *Discursul povestirii*.

c. Cea de-a treia direcție vizează exercitarea actului critic asupra textelor literare și se extinde asupra unui spațiu literar foarte variat. Literatura barocă (*Universul reversibil*, *Complexul lui Narcis*) proza secolului al XVII-lea, operele lui Flaubert și Stendhal, noul roman francez sunt spații literare care l-au preocupat pe critic.

Marea obsesie a lui G. Genette rămâne însă opera lui M. Proust, care este abordată din unghiuri diferite (*Proust și limbajul indirect*, *Metonimia la Proust*, *Discursul povestirii*).

În cazul lui Genette se poate spune că el nu anunță un sistem de lectură, în maniera lui R. Barthes. La el se poate observa, mai degrabă, o anumită opțiune pentru unele componente ale structuralismului, privit ca un sistem constituit și selectiv. Genette este preocupat mai mult de coerența

instrumentelor critice decât de originalitatea acestora, insistând asupra eficienței actului critic.

Criticul distinge critica ce are o funcție valorizantă de critica științifică, aplicată mai mult asupra circumstanțelor actului de creație. În viziunea lui Gerard Genette, demersul critic face să intre în contact două ansambluri structurate: opera și critica. Însă, dacă scriitorul operează în discursul său cu concepte, criticul operează cu semne, căci în vreme ce scriitorul investighează realitatea, criticul interoghează opera, văzută ca univers de semne. Genette insistă, ca și R. Barthes, asupra faptului că atât literatura este o problemă de limbaj, cât și structuralismul, care s-a definit, cel puțin la început, ca o metodă lingvistică.

Spre deosebire de pozitivism, care practică o critică extrinsecă (cu referințe ce trimit spre biografie sau spre alte surse ale operei), structuralismul, așa cum este conceput de Genette reprezintă un studiu imanent al operelor, degajat de orice participare afectivă. În acest fel, conceptul de critică structuralistă devine foarte larg, după cum observă și criticul: “Orice analiză care se cantonează într-o operă, fără să-i ia în considerare sursele sau motivele, va fi deci implicit structuralistă, iar metoda structurală trebuie să intervină pentru a da acestui studiu imanent un fel de raționalitate a comprehensiunii care va înlocui raționalitatea explicației abandonate odată cu cercetarea cauzelor.”

Genette afirmă în mod tranșant că metodele structuralismului nu duc spre o trăire a structurilor, ci spre perceperea lor obiectivă. În acest fel, critica tematică apare ca o continuare a psihologismului din secolul al XIX-lea, în timp ce structuralismul reprezintă una din formele neopozitivismului actual.

Gerard Genette nu este însă adeptul structuralismului desprins de istorie. Istoria literară apare astfel pentru el ca o decupare de etape sincronice, comparabile între ele, ca o

diacronie a procedeeelor și ca un proiect tematologic ce consemnează absența sau prezența unor teme literare.

Detășându-se de teoria clasică a genurilor, Gerard Genette ajunge în cele din urmă la psihologia operelor, practică cu argumente diferite, separând autorul de operă și istoria literaturii de critică. O analiză coerentă și relevantă a discursului literar presupune crearea unei discipline noi, care să înlocuiască vechea teorie a genurilor: “Trebuie admisă necesitatea unei discipline care să-și asume formele de studiu, care nu este legată de singularitatea unei opere sau a alteia, și aceasta nu poate fi decât o teorie generală a formelor literare, o poetică”.

Între critică și poetică se păstrează, în viziunea lui Genette un raport de complementaritate. Criticul afirmă, pe bună dreptate, că istoria literaturii nu mai este doar o simplă știință a succesiunii, ci și a transformărilor. Ceea ce se modifică în timp sunt codurile retorice, structurile poetice sau tehnicile narative. De aceea, în accepțiunea dată de autor, istoria literaturii trebuie să devină o istorie a formelor.

Soluția lui Genette oferă astfel o rezolvare a obiectului istoriei literaturii, căci acesta se transformă într-o știință constatativă, al cărei caracter explicativ pare redus la derivarea unor forme din altele și la o motivație internă a acestor transferuri. Studiile lui Genette de critică a criticii nu au o semnificație deosebită. La Thibaudet, criticul semnalează atenția pentru unicitatea operei, la J.P. Richard se observă faptul că conștiința structurantă este dublată de intuiție, iar comentariul despre Barthes lasă impresia aderenței la un model critic.

Resursele intelectuale ale lui Genette, capacitatea sa de a radiografia în mod sincron formele literare se relevă mai ales în comentariile făcute asupra discursului narativ. Acest fapt devine posibil datorită decupajelor sincronice realizate de scriitor în evoluția discursului literar și a permanentelor comparații între aceste decupaje. Eseul *Frontierele povestirii* este ilustrativ în acest sens. Termenul de *récit* are, în accepțiunile

date de Genette atât sensul de povestire, narațiune, cât și acela de discurs narativ. În acest sens, criticul definește narațiunea (récit) ca “reprezentantul unui eveniment sau a unei suite de evenimente reale sau fictive, prin mijlocirea limbajului și, mai exact, a limbajului scris.”

În definirea actului narativ, criticul pleacă de la unele delimitări prezente în poetica clasică, pentru a ajunge la motivația specificului său actual. Astfel, Genette menționează distincția stabilită de Platon între povestire (diegesis) și mimesis. Prin diegesis filosoful înțelege ceea ce poetul povestește în numele său direct. Platon reduce astfel creația literară la imitație, iar imitația este restrânsă la discursul narativ.

Referindu-se la structura textului literar, ca și la informațiile pe care acesta le transmite, Genette constată că povestirea sau discursul narațiunii nu are un statut pur: „Orice povestire comportă, deși amestecate în mod intim și în proporții foarte variabile, pe de o parte, reprezentări ale acțiunilor și evenimentelor, care constituie narațiune propriu-zisă, iar, pe de altă parte, reprezentări ale obiectelor și persoanelor, cuprinse în ceea ce astăzi se numește descriere.

Cercetarea raportului dintre narațiune și descriere duce spre concluzia că prima nu poate fi concepută independent de a doua, în vreme ce descrierea poate funcționa ca atare, deși nu se găsește în stare liberă. Examinarea structurală a textului literar îl conduce pe autor spre o judecată cu o puternică tentă valorizantă: ”Se poate, deci, spune că descrierea este mult mai necesară decât narațiunea, pentru că este mai ușor să descrii fără să povestești, decât să povestești fără să descrii (poate pentru că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcarea fără obiect)” (*Figuri*).

Deoarece atât narațiunea cât și descrierea constituie două modalități de înscriere a evenimentelor în timp și spațiu, ele pot să apară în raporturi antitetice, căci, în vreme ce limbajul narațiunii permite realizarea unei coincidențe temporale cu obiectul, limbajul descriptiv nu are această posibilitate.

Autorul constată, în acest fel, că nici descrierea, nici narațiunea nu se găsesc în stare pură, ceea ce permite ca reprezentarea artistică să facă apel și la o modalitate și la alta pentru că astăzi narațiunea poate căpăta un caracter descriptiv, iar descrierea un caracter narativ.

În ansamblul preocupărilor lui Genette pentru diferitele aspecte și modalități de structurare a discursului narativ, un rol deosebit îl are eseul său *Verosimilate și motivație*, care se înscrie într-o sferă mai largă de studii despre proză, prin care relația dintre verosimilitate și motivație este apreciată în devenirea sa istorică.

Normele povestirii verosimile integrează, astfel, toate secvențele acesteia într-un lanț de raporturi cauză-efect, care respectă logica globală a unei opere.

Genette observă, pe bună dreptate, că proza modernă nu mai respectă întotdeauna aceste canoane referitoare la motivația unică, pentru că episoadele narative sunt descentrate, motivația unor astfel de procedee care introduc arbitrariul în proză nemaifiind explicată în numele verosimilității clasice, ci al adevărului.

În lucrarea sa *Discours du récit*, subintitulată *Încercare de metodă* autorul își dezvăluie toate resursele teoretice și analitice, revenind asupra conceptului, cu scopul de a-și preciza propriile opțiuni. Pentru Gerard Genette, recit (povestirea) semnifică o succesiune de evenimente reale sau fictive, dar, în același timp desemnează și enunțul narativ și actul de a nara. În *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust Genette propune să fie numită istorisire semnificatul conținutului narativ, povestirea să apară ca un echivalent al semnificantului, iar narațiunea să fie luată în accepțiunea de act narativ în ansamblu.

Criticul francez examinează opera lui Proust din cele mai variate perspective. Pe el îl interesează în aceeași măsură timpul narațiunii, durata, ordinea, modurile, frecvența apariției diverselor planuri narrative etc.

Deosebind timpul povestirii de timpul în care se povestește, Genette descoperă în opera lui Proust unele procedee epice (anacronii, sincronii, analepse) care favorizează inserția în textul naratorului principal a unor istorisiri de grad secundar, ca și unele elipse din narațiune ce sunt marcate de pauze descriptive.

Punctul de vedere, focalizarea, polimodalitatea, narațiunea metadiegetică sunt doar câteva dintre procedeele narrative pe care Genette le extrage din opera scriitorului francez.

Eseul lui Gerard Genette despre Proust reprezintă, astfel, o sinteză metodică, elaborată de un critic structuralist care respinge în mod programatic trăirea și intuiția.

În ipostaza sa de critic, Genette preia, uneori, sisteme de lectură existente dinainte, pe care le aplică cu consecvență la examinarea unor opere mai vechi sau mai noi, într-un demers critic ce urmărește metodic, cu aplicație textul.

Există, de altfel, la Genette, o pasiune pentru operele vechi, amenințate de uitare, cărora criticul le insuflă, prin comentariul său, din nou viață.

René Marill Albérès – este tipul criticului de sinteză, care urmărește să surprindă liniile directoare ale unor fenomene literare specifice secolului XX.

Operele cele mai importante: *Aventura intelectuală a secolului XX*, *Panorama literaturilor europene dintre anii 1900-1963*, *Istoria romanului modern*, *Metamorfozele romanului*.

René Marill Albérès nu face parte din categoria acelor critici ispițiți să-și justifice modalitățile de investigare ale operelor printr-o armătură teoretică. De asemenea studiile sale de critică literară nu lasă să se întrevadă opțiunea pentru un anumit sistem.

Criticul realizează o adevărată fenomenologie a creației literare din veacul nostru, văzută din perspectiva actualității, care se constituie ca o permanentă devenire a gustului și a scriiturii. În introducerea la lucrarea *Aventura intelectuală a secolului XX*, autorul precizează că scopul său este acela de a

realiza o operă care să fie o expresie cât mai viabilă a „sensibilității literare din Europa secolului XX.”

În lucrările sale, criticul înscrie fenomenele literare sincronice într-o diacronie foarte riguroasă. Pentru René Marill Albérès literatura apare ca un fenomen de creație în sfera căruia sensibilitatea și comportamentul uman își caută anumite forme adecvate de exprimare.

În lucrarea *Istoria romanului modern*, criticul își propune să capteze evoluția contemporană a romanului european. Romanul este urmărit de critic din două perspective: una care vizează substanța discursului epic, iar cealaltă care urmărește modalitățile sale de structurare. La început amorf, necodificat de nici o artă poetică, construit apoi în analogie cu drama, romanul se revarsă mereu peste orice forme stabilizate, asumându-și procedee din toate genurile literare.

Criticul observă că un moment important în evoluția romanului îl reprezintă trecerea de la romanul privirii exterioare (romanul realist) la romanul privirilor interioare (de analiză psihologică). Concluzia criticului este aceea că „romanul devine astfel o artă, ca arhitectură sau ca poezia”. Această artă poate fi o povestire cu o structură polivalentă investită cu posibilitatea de a „spune totul pornind de la nimic”, de a individualiza o viziune folosind variate formule și modalități epice. René Marill Albérès practică o critică prospectivă, ancorată puternic în prezent, erudită și comprehensivă față de reliefurile artistice ale operelor.

În peisajul noii critici contemporane, Georges Poulet se definește ca un adept consecvent al criticii tematice. Criticul mărturisește în *Conștiința critică* faptul că este partizanul principiului identificării conștiinței eului critic cu aceea a operelor autorului cercetat.

Georges Poulet pleacă de la premisa că actul critic constituie o experiență mijlocită de o altă experiență, reprezentată de opera literară. De aceea, actul de lectură apare ca un proces psihologic foarte complex, când, datorită unui proces

specific de transmitere, criticul „împrumută propria sa conștiință unui alt subiect în relație cu alte obiecte”.

Criticul recunoaște că există două modalități de intrare în contact cu opera literară. Una se bazează pe „uniunea în confuzie”, deci e anularea oricărei distanțe între critic și operă, iar alta pe distanța dintre cei doi termeni de contact, când critica reflexivă are un caracter clar. Partizan al comunicării totale a eului critic cu opera, Georges Poulet optează pentru această înțelegere afectivă a textului operei: „Criticul este deci, acela care, anulându-și propria sa viață, consimte să vadă conștiința sa ocupată de o conștiință străină, numită conștiința operei.”

Georges Poulet pledează în mod evident pentru o critică imanentă. De aceea, actul critic nu presupune referințe biografice, istorice sau psihologice. Potrivit acestei concepții, criticul francez afirmă că „biografia nu explică opera, ci opera explică biografia.” Tipul de critică tematistă și genetică adoptat de Georges Poulet se deosebește și de celelalte accepțiuni ale criticii tematiste și de structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann.

Adept al criticii imanente, care desparte opera de contextul său de existență, Georges Poulet pleacă de la premisa că actul critic trebuie să constituie o cunoaștere cât mai intimă a realității operei, iar gândirea critică să se suprapună peste concepția operei în așa fel încât să permită regândirea operei literare din interiorul său.

Georges Poulet scoate astfel în evidență funcția creatoare a criticii literare, numind-o gândire asupra unei gândiri sau conștiință asupra unei conștiințe. Caracterul acesta de experiență de grad secund subliniază semnificația pe care o capătă factorul trăire în înțelesul unei opere literare: „A înțelege înseamnă a citi, a citi înseamnă a reciti sau, mai exact, a verifica, cu ocazia unei alte cărți sentimentale pe care opera anterioară nu ni la produs decât într-o măsură imperfectă. Așa cum există un timp regăsit, există și o lectură refăcută, o experiență re trăită, o comprehensiune rectificată, iar actul critic este, îndeosebi, acela

prin care, în cadrul unei totalități de opere recitite, se pot descoperi (...) frecvențele semnificative, observările revelative”.

Aspirând spre comunicarea limpede a conștiinței critice cu conștiința operei Georges Poulet rămâne totuși mai apropiat de starea de comunicare afectivă, confuză cu opera.

În fenomenul conștiinței critice, criticul precizează că în starea sa inițială, opera literară este doar un obiect de hârtie, o prezență inertă. Dar, ca orice obiect, opera literară are un sens, o conștiință latentă care nu se dezvăluie decât sub privirile atente ale celui care o citește. În acest moment, cartea încetează să mai fie doar un simplu obiect material, transformându-se într-o suită de semne care încep să vorbească.

Georges Poulet consideră, în acest sens că opoziția dintre conștiință și obiect dispare datorită capacității ființei umane de a le transforma în obiecte mentale, deci de a le subdirectiviza. Astfel, literatura ca fenomen de limbaj are capacitatea de a anula incompatibilitatea dintre conștiință și obiecte, opera de artă transformându-se, pe parcursul receptării sale, într-o suită de obiecte mentale.

Pentru Georges Poulet înțelegerea integrală a operei nu se poate produce decât printr-o totală coincidență a celor două conștiințe, căci criticul caută să identifice anumite zone de contact între conștiință și realitate, în funcție de care se definește imaginea globală a operei.

Din studiile sale rezultă, astfel, că scriitorul se comportă față de realitate ca o conștiință structurată care-și proiectează propriile trăiri pe anumite categorii ale spațiului și timpului. Pornind de la modelul de trăire a timpului, criticul francez se comportă și el ca o conștiință structurată în actul de comprehensiune și interpretare a operei: “Timpul uman nu precede omul; dimpotrivă, el este o consecință sau chiar o modalitate de alegere a ființei umane, a felului de trăi, de a se trăi.”

Plecând de la premisa că durata timpului nu rezultă din traversarea acestuia din trecut spre viitor sau din viitor spre

trecut, Georges Poulet practică un gen original de critică tematică și fenomenologică, o critică ce urmărește structurarea operei prin coeziunea dată de un scriitor capabil să unească fragmente într-o totalitate armonioasă.

Georges Poulet se comportă față de opera literară ca un psiholog care identifică o anumită coagulare a formelor în funcție de gândirea scriitorului. Opera literară reprezintă pentru el un document asupra timpului uman, cercetat din perspectiva unei filosofii a duratei. Georges Poulet reconstituie universul operelor prin traiectul specific al timpului și spațiului, constituit ca o imagine fundamentală a textului. Criticul stăruie mai ales asupra timpului trăit, considerând că acesta conferă dimensiunile specifice ale timpului uman, reflectat în opera literară.

Studiile lui Georges Poulet despre timp și spațiu pun în lumină mai mult preocupările unui filosof pentru care literatura este doar un document privitor la evoluția umană a timpului și al spațiului, decât ale unui critic care cercetează creația literară ca fenomen artistic specific. Universul spiritual al ființei umane este reconstituit de Georges Poulet prin metamorfozele sentimentului timpului detectat în istoria literaturii și filosofiei.

Timpul este dominat de sentimentul eternității și al dispariției în neant în Evul Mediu, integrat în actualitate în epoca Renașterii, supus unei duble viziuni a duratei de către filosofia reformei, integrat într-o existență fără durată în secolul al XVIII-lea, așezat sub zodia unei temporalități interioare în iluminism sau confruntat cu durată. În același fel este reconstituită și ideea de spațiu în introducerea la *Metamorfozele cercului*. Dacă simbolul cercului, al sferei reprezintă conceptul mistic al prezenței Divinității într-un spațiu infinit, alte simboluri sugerează alte concepții despre viață.

Aplicat fie asupra unor epoci întregi din evoluția creației literare, ca iluminismul și romantismul, fie asupra universului artistic individual al unor scriitori, studiul timpului uman și al spațiului este destinat să scoată în relief atât nucleul spiritual

caracteristic unor curente literare, ca și nota caracteristică a personalității scriitorilor.

În opinia lui Georges Poulet, nota dominantă a spațiului din secolul al XVIII-lea nu mai este dată de sfera perfectă, ci de mișcarea ondulată, specifică unei gândiri laice. Scriitorii romantici aduc în operele lor imaginea unui cerc descentrat, această fragmentare a cercului fiind un semn specific unei literaturi despre o lume intrată în disoluție.

În spațiul proustian Georges Poulet determină nucleul semantic al operei lui Proust, printr-o analiză simultană a spațiului și timpului, de o deosebită pregnanță.

Psihocritica

Una dintre cele mai ingenioase modalități de aplicare a psihanalizei în critica literară este reprezentată de studiile lui Charles Mauron. Aplicațiile metodei psihocritice asupra poeziei lui Mallarmé i-au permis criticului să descifreze rețeaua de imagini obsedante, ce va deveni pentru critic o preocupare constantă.

Mai târziu, criticul ajunge la ipoteza mitului personal specific fiecărui scriitor. Cartea lui Ch. Mauron *De la metafore obsedante la mitul personal* este o adevărată pledoarie pentru psihocritică. În *Introducere* autorul își expune principiile și scopul metodei sale.

Dacă în poezie rețeaua de imagini obsedante ce lasă detectată prin suprapuneri repetate care duc la descifrarea mitului personal al scriitorului, în operele epice sau în teatru, o anumită schemă a conflictului, corelată cu tehnica suprapusă persoanelor, îi permite autorului să ajungă la același scop. Aplicată cu rezultate deosebite asupra teatrului, metoda psihocritică îl duce pe Ch. Mauron la realizarea unei alte opere de sinteză, intitulată *Psihocritica genului comic* (1964).

Charles Maeron menționa că critica și estetica tradițională au acceptat rolul inconștient în procesul de inspirație, dar consecințele acestuia în creația literară nu au fost încă urmărite cu suficientă rigoare. Criticul pornește de la ideea că orice creație literară este indeterminabilă, fiind un unicat. Demersul critic poate îmbogăți însă opera prin relaționalizarea acesteia cu contextul său care ajută la înțelegerea actului ei de geneză.

În acest sens, studiul operei literare se face în funcție de anumiți factori ce trimit spre mediul istoriei ei, spre personalitatea scriitorului și structura sa psihică profundă, ca și spre limbaj și problematica acestuia. Psihocritica se interesează, astfel, de personalitatea inconștientă a scriitorului, de aceea, ea are un caracter limitat, parțial ea putând fi integrată într-un sistem critic total prin relaționarea cu alte metode. Detectarea imaginilor de adâncime presupune mai ales o tehnică adecvată.

Criticul precizează: “Psihocritica este, în primul rând, această tehnică. Ea caută asociațiile de idei involuntare în structurile voite ale textului”. Psihocritica înlocuiește metoda asociației libere cu aceea a suprapunerii de texte. Suprapunerea de texte reprezintă cu totul altceva decât comparația de texte a criticii clasice. Deosebirea rezultă din faptul că, dacă prin comparația unor texte sunt relevate anumite conținuturi conștiente, suprapunerea de texte trebuie să atenueze elementele conștiente, punând în evidență repetițiile obsedante și asocierile neprevizibile, inconștiente.

Această suprapunere reliefează repetiții, analogii și imagini obsedante. Rostul suprapunerilor este de a izola în cadrul operelor literare anumite expresii verbale considerate ca o reflectare a unor procedee inconștiente și de a urmări evoluția acestora prin relaționarea lor cu rezultatele altor metode. Criticul francez consideră că se poate ajunge la descoperirea unui mit personal al scriitorului, relevat prin dinamica inconștientului, transmisă prin diferite imagini.

Viața scriitorului, apelul la biografie reprezintă doar un act de verificare ce poate fi realizat după descifrarea imaginilor obsedante. Fără să nege meritele criticii tematice, Charles Mauron consideră că este nevoie să fie explorat spațiul inconștientului. Descifrarea metaforelor obsedante se produce prin investigarea “legăturilor dintre cuvinte, a grupărilor lor, a structurilor verbale”.

Preocupările pentru sursele operei este astfel îndrumată de psihocritică spre sondarea izvoarelor oferite de inconștient. Operațiile psihocriticii sunt:

a. Suprapunerea operei aceluiași autor, pentru a pune în lumină rețeaua de asociații sau de imagini obsedante a operei.

b. Analiza temelor variate și a visurilor, obsesiilor scriitorului

c. Mitul personal este interpretat ca o expresie a persoanei atât inconștiente, cât și a evoluției sale.

d. Rezultatele obținute prin studiul operei sunt controlate prin comparația cu viața scriitorului.

Experimentul acestor metode se realizează prin studii asupra lui Mallarmé (unde criticul relevă fascinația visului), a lui Paul Valéry, studii ce i-au permis să degajeze unele figuri mitice care, integrate într-un ansamblu textual, selectează o situație dramatică.

Mitul psihocritic se detașează de școala psihanalitică prin deplasarea accentului de pe explorarea personalității autorului pe aceea a specificului operei. Încercând să impună o lectură imanentă a textului literar, criticul pune în lumină și elementele din contextul mediului în care trăiește criticul și care au putut influența structurarea miturilor sale. Demn de reținut prin tentativa de a lumina anumite aspecte ale operei și personalității scriitorilor, demersul psihocritic se constituie ca o metodă parțială, care nu capătă eficiența corespunzătoare decât prin conjugarea cu alte modalități de investigare a operei literare.

Critica structuralistă

Prin Roland Barthes, noua critică franceză a impus pe unul dintre exponenții săi cei mai ingenioși, pe unul dintre apărătorii săi înzestrați cu un remarcabil spirit polemic, dublat de o rară capacitate de manipulare a ideilor.

Evoluția lui Roland Barthes de la *Gradul zero al scriiturii* (1935) până la *Plăcerea textului* (1973) nu subliniază doar prezența mai multor tipuri de scriitură în opera sa, ci pune în lumină și un suport metodologic ce relevă schimbări sensibile în felul de argumentare a tezelor sale fundamentale. Pornind de la Saussure, Sartre și Bachelard, familiarizat cu scrierile formaliştilor ruși, ca și cu stilistica, Roland Barthes ajunge la semantica literară, după traversarea unui drum metodologic îndelungat.

Criticul nu abordează însă fenomenul studiat din același unghi de vedere. Uneori este interesat cu precădere de proiectul ideologic al unei opere, de rețeaua de simboluri și teme, în timp ce alteori accentul cade pe sistemul de semnificații al literaturii sau pe analiza structurii interne al operei. Barthes este, așadar, tipul criticului ce apare în fața cititorilor în ipostazele cele mai diferite.

Preocuparea lui Barthes nu merge întotdeauna în mod direct spre mesajul operei, ci spre codul ei: “Criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei, ci doar sistemul său, așa cum și lingvistul nu trebuie să descifreze semnul unei fraze, ci să stabilească structura formală ce permite acestui sens să fie transmis.” Criticul nu ezită, pe de altă parte, să afirme că este acela ce face sensibilă plăcerea produsă de actul de lectură: “Text de plăcere: acela care mulțumește, împlinește, dă euforie, acela ce vine din cultură și nu se rupe de ea, fiind legat de o practică confortabilă a lecturii.”

Ostil criticii biografice, Roland Barthes preconizează uneori acel tip de lectură care pune în paranteză existența

autorului: “Ca instituție, autorul este mort: persoana sa civilă, pasională, biografică a dispărut.” Cu toate acestea, este tentat să scrie el însuși o biografie, în cartea despre Michelet, însă dintr-un alt punct de vedere, cu o altă motivație. Biografia pe care o scrie Roland Barthes este una intelectuală, ce rezultă din datele fundamentale ale operei.

Acceptând dreptul la opțiune al criticului pentru un anume tip de demers intelectual, ca și alianța posibilă dintre mai multe sisteme, Roland Barthes precizează: “Limbajul pe care fiecare critic îl alege să vorbească este în mod obiectiv termenul unei anumite maturizări intelectuale a cunoașterii, a ideilor, a pasiunilor intelectuale, el este o necesitate.”

Pentru Roland Barthes critica a constituit dintotdeauna o problemă de limbaj. De aceea, înainte de a o privi ca un fenomen de metalimbaj, aplicat asupra unui anumit tip de scriitură, reprezentat de literatură, criticul francez își propune să realizeze o sinteză a modurilor de scriitură cu toate motivațiile lor socio-politice, fenomenologie a funcțiilor scriiturii și a determinamentelor acestora. Evoluția ideilor politice din diferite epoci și desfășurarea unor clase sociale diverse pe arena istoriei permit apariția mai multor moduri de scriitură, a mai multor tipuri de retorică și a mai multor mitologii literare.

Ținând seama de aceste considerente, autorul crede că este firesc să se cerceteze raporturile dintre limbă, stil și scriitură, pentru a putea determina astfel și relațiile dintre individul creator și colectivitate. În acest spațiu al preocupărilor, lucrarea *Gradul zero al scriiturii* are o semnificație deosebită.

Roland Barthes pleacă de la premisa că o istorie a limbii literare poate fi oricând concepută, dar aceasta nu trebuie privită nici ca o simplă istorie a limbii, nici ca o istorie a stilurilor, ci ca o istorie a sensurilor literare. Relația dintre limbă, stil și scriitură este examinată dintr-o nouă perspectivă. Dacă limba este o instituție socială, un sistem de valori stabilizat, scriitorul nu poate avea față de aceasta nici o posibilitate de alegere, limba fiind un bun comun al oamenilor.

Limba, apreciată ca o structură generală, este situată de critic dincoace de literatură, după cum stilul se situează, la rândul său, dincolo de literatură. Din momentul ce opera literară este o problemă de limbaj, iar forma reprezintă o valoare, criticul caută o altă realitate formală, definitorie pentru creația literară etc. Aceasta este scriitura.

În acest context, limba și stilul apar ca niște forțe oarbe, scriitura fiind aceea care individualizează, ea devenind o funcție, o relație între societate și creație. Pe de altă parte, scriitura nu are un caracter abstract, atemporal, dimpotrivă, atât prin destinația sa socială cât și prin aspirația sa spre libertate, scriitura poartă marca unor crize istorice, dar este și o oglindă a trecutului, a marilor transformări de mentalitate și sensibilitate culturală.

Istoria își lasă astfel urmele în scriitură. Dacă la început ea era un obiect al privirii, iar mai apoi se transformă într-o sursă a acțiunii, o nouă etapă a scriiturii este marcată de absența mărcilor pasionale sau active. Implicațiile neutre ale scriiturii sunt acelea care îi pot conferi gradul zero.

Toate considerațiile criticului tind să definească scriitura poetică. Privită ca instituție socială, scriitura are propria sa istorie; pe de altă parte, apreciată prin implicațiile sale politice, scriitura însumează o anumită ideologie.

Ilustrată cu exemple decupate mai ales din istoria literaturii franceze, scriitura literară este cercetată de Roland Barthes ca o devenire care își găsește propria sa conștiință și finalitate specifice, determinată de contextul social respectiv. Clasicismul reprezintă astfel tipul scriiturii ornamentale, căci, aici, unitatea dintre fond și formă se bazează pe premisa universalității esenței ființei umane. În evoluția și metamorfoza modurilor de scriitură, romanul este acela care permite detașarea netă a atitudinii scriitorului. Dacă Flaubert reprezenta în concepția lui Roland Barthes tipul de scriitor artizan, capabil să se detașeze pe această cale de cauza sa, Céline oferă imaginea condiției tragice a scriitorului devorat de propria operă.

Scriitura neutră este găsită de Roland Barthes în proza modernă (Camus, Robbe-Grillet etc.). Această scriitură nu este pusă în mod deliberat în slujba unei ideologii dominante, deși poate fi asumată de aceasta, textul pierzându-și, astfel, inocența.

De la meditația asupra sensurilor istorice ale scriiturii și sublinierea modului de angajare a omului de litere, Roland Barthes ajunge la cercetarea miturilor, ca și la limbajul lor specific.

Mitologii reprezintă, în acest context, tipul de operă cu un larg suport teoretic, la care se adaugă altul de analiză practică. Toate aceste elemente subliniază ipostaza lui Roland Barthes de semiotician aplecat asupra unor fenomene tipice societății și de ideolog cu o atitudine antiburgheză. Roland Barthes pleacă de la premisa că orice mit are o intenționalitate, semnificația sa trădând o opțiune ce demonstrează lipsa sa de neutralitate morală. Roland Barthes constată că societatea burgheză realizează, prin informația manipulată, o adevărată agresiune asupra conștiinței.

În această lume a imaginii, afișele, reclamele, fotografiile, jocurile, teatrul, filmul capătă caracterul unor mituri cotidiene ale vieții moderne. Autorul definește mitul ca sistem de comunicare, precizând toate planurile pe care acesta se poate constitui. Mitul poate, astfel, să apară exprimat prin cuvinte, dar și prin imagini vizuale sau auditive. Semnificativ pentru mit este, pe de o parte, faptul că el este un mesaj și, pe de altă parte, constatarea că în actul de comunicare conținutul mitului se modifică, conotația inițială căpătând alt sens.

Prezentat de Roland Barthes în termenii lui Saussure, mitul se compune dintr-un semnificant (cuvinte, imagine) și un semnificat (noțiunea, ideea) și un semn, care transmite sensul final.

Mitologiile lui Roland Barthes reprezintă o operă de demistificare a realității. Valoarea acestor cărți rezultă din analiza mitului ca structură semantică pentru a se putea constata cum mitul este convertit într-o realitate irațională a falselor

valori. Semiotica promovată de Roland Barthes aplicată la mitologie poate fi extinsă și în alte domenii precum în domeniul modei (*Sistemul modei*, 1967), autorul încercând să-și valideze coerența metodei în cele mai diverse planuri.

În eseuul său *Istorie sau literatură*, Roland Barthes încearcă o delimitare bazată pe o justificare teoretică mai amplă, între obiectivele criticii și ale istoriei literare. Barthes pleacă de la o ipoteză din care rezultă că realizarea unei istorii literare nu mai este astăzi posibilă în manieră biografică. După părerea lui Roland Barthes, realizarea unui studiu al operelor literare este îngreunată de explicația cauzală a creației artistice. Această istorie literară capătă un caracter genetic, prin interesul pentru surse sau prin investigația de tip analogic, dedusă din exagerarea semnificației artei ca procedeu de reflectare.

Roland Barthes crede însă că critica de semnificații prezintă unele avantaje semnificative. În măsura în care arta apare și ca o modalitate de deformare a realității, ca o diferență față de aceasta, Roland Barthes propune să fie privită ca un semn. Relația stabilită de critic între semnificant și semnificat vizează astfel opera, considerată ca semn.

Și critica de semnificație poate fi realizată la niveluri diferite. Astfel, ea poate avea în vedere biografia, unele tipuri de informații incluse în operă sau conștientul său psihic. Îndrumarea demersului critic spre aceste direcții prezintă pericolul de a căuta cu precădere în opera literară anumite chei de ordin biografic, social, istoric, psihanalitic. Devenind un mod de interpretare analogică, critica capătă astfel un caracter parțial.

Roland Barthes recunoaște însă faptul că orice operă literară poate fi abordată din mai multe perspective. De aceea, autorul consideră că prima obligație a criticului este de a “instituționaliza subiectivitatea”.

Primul act de onestitate și rigoare al criticii rezultă din “anunțarea sistemului de lectură”. În eseuul *Două critici* reiese cel mai bine reacția lui Roland Barthes împotriva modalităților tradiționale de abordare a literaturii. Pentru a sublinia

semnificația noii critici, Barthes delimitează de la bun început critica universitară de critica de interpretare. Critica universitară are, în viziunea lui Barthes, un caracter extrinsec, fiind preocupată mai ales de sursele exterioare ale operei. Critica de interpretare este intrinsecă și bazată pe un suport ideologic. Respingerea criticii universitare se bazează pe viziunea unilaterală pe care aceasta o are despre statutul literar. Privind literatura ca un act mecanic de reproducere a realității, ea nu depășește stadiul comentariului analogic.

Precizările programatice ale lui Barthes încep să capete o anumită amploare în esul *Ce este critica*, unde Roland Barthes recunoaște de la început că demersurile critice moderne pot intra în alianță cu diferitele sisteme filosofice moderne. Statutul specific al criticii este precizat de fiecare dată în comparație cu cel al literaturii. Obiectul criticii nu este lumea, ci discursul celui care scrie despre ea, critica fiind așadar un discurs asupra unui alt discurs. În acest fel se stabilește un dialog între limbajul criticului și limbajul operei privite ca limbaj-obiect.

Criticul este, în viziunea lui Barthes, obligat să stabilească un contract între limbajul complex al epocii noastre și limbajul specific al operei literare, conceput după alte criterii. Criticul vizează astfel codul operei, nu mesajul acesteia. Roland Barthes pune în paranteză judecata de valoare. Pentru el atât literatura, cât și critica sunt fenomene de metalimbaj. Criticul este, într-un fel, un tip hibrid care nu-și poate uita total nici propria subiectivitate, dar nici nu se poate obiectiva integral.

În *Critică și adevăr*, Barthes pleacă de la precizarea că în vreme ce mentalitatea clasică burgheză vedea în cuvinte doar un instrument sau un element decorativ, el îl privește ca semn și ca adevăr.

Roland Barthes distinge știința literaturii, concepută ca un discurs general, orientat spre multiplicitatea de sensuri, și critica literară, care dă un sens particular operelor. Știința, critica și lectura sunt cele trei concepte pe care Roland Barthes le folosește în demersul său despre opera privită ca limbaj.

Subiectivitatea criticului în fața operei nu poate fi totală datorită elementelor interne ale textului literar, care au o funcție restrictivă. În măsura în care este un act de interpretare, critica lasă posibile mai multe interpretări, opera fiind o deschidere permanentă.

În *Despre Racine* (1963), Barthes privește tema operei ca o noțiune utilă, ea apărând ca o unitate structurală dotată cu sens. Referindu-se la semnificațiile intertextului, Barthes menționează că acesta “nu este în mod obligatoriu un câmp de influențe; este mai degrabă o muzică de figuri, de metafore, de gândiri – cuvinte”. În eseu *Despre Racine*, Roland Barthes decuprează unele secvențe caracteristice pe care le supune unei analize minuțioase. Barthes se preocupă mai ales de morfologia spațiului în opera lui Racine după care, printr-un procedeu de tematizare relevă semnificația personajelor. Exemplificată mai ales pe plan erotic, relația fundamentală stabilită de Barthes relevă raporturi bazate pe autoritate sau forță.

În critica sa, Roland Barthes propune o analiză progresivă, o lectură pas cu pas, decupând mici secvențe ale textului ce facilitează pătrunderea în pluralitatea sa de sensuri. Lectura lui Roland Barthes are un caracter plural. Ea este tematică, semiologică, psihanalitică. Acest tip de lectură analitică, plurală și progresivă permite descifrarea unor sensuri multiple ale operei.

Pentru Barthes, cercetarea critică este în primul rând o problemă de limbaj. “A critica, precizează Barthes, înseamnă a pune obiectul criticat în stare de criză.” Sistemul critic al lui Roland Barthes este un discurs asupra unui alt discurs, adică un sistem semiotic de gradul doi. Roland Barthes este cel care a înnoit masiv limbajul critic, corelându-l cu alte sisteme moderne de comunicare și de interpretare. Folosind semiotica, psihanaliza, sociologia ca niște instrumente de lucru, Roland Barthes realizează un sistem critic deschis, ce promovează numeroase puncte de vedere noi. Negat cu violență de unii, elogiât fără rezerve de reprezentanții noii critici, Roland Barthes

rămâne, prin întreaga sa operă, unul dintre criticii de mare audiență ai epocii contemporane.

Critica stilistică demonstrează, în mare măsură, că arta literară însumează o serie de procedee a căror calitate duce la realizarea frumosului estetic, investit cu valori diferite. De aceea, critica stilistică de factură tradițională reprezintă, înainte de structuralism și semiologie, o încercare de a demonstra faptul că inefabilul operei literare nu este decât un rezultat al unei tehnici literare superioare.

Din punct de vedere stilistic, opera literară este văzută ca un produs ale cărui semnificații estetice nu pot fi descifrate decât prin examinarea minuțioasă a procedeelelor prin care a fost realizat. Prin metodele pe care le folosește și prin finalitățile sale, critica stilistică reprezintă cel mai adecvat demers intelectual capabil să releve calitatea artistică a unor procedee literare. Critica stilistică își asumă, în numeroase cazuri, misiunea de a demonstra felul în care valorile verbale au fost transformate în valoarea estetică.

Unul dintre reprezentanții Școlii formale ruse, Iuri Tânianov, evaluează opera literară prin calitatea coerenței sale interne, prin simetria sa compozițională. În acest fel, criticul privește calitatea estetică a operei literare ca o rezultată a modului său de construcție: “Unitatea operei nu este o entitate simetrică și închisă, ci o integritate dinamică ce are propria sa desfășurare; elementele sale nu sunt legate printr-un semn de egalitate și de adițiune, ci printr-un semn dinamic de corelare și integrare. Forma operei literare trebuie simțită ca o formă dinamică.”

Un alt reprezentant al formalismului rus, V.V. Vinogradov, demonstrează că proiectarea unui unghi stilistic de vedere asupra unui text lasă să se întrevadă faptul că fiecare operă este un organism expresiv cu un sens final.

Autorul relevă, astfel, avantajele stilisticii funcționale, care poate pune în lumină trăsăturile stilului individual al unui text literar. Critica stilistică își capătă eficacitatea și prestația

metodologică deplină numai în măsura în care este proiectată pe un plan diacronic, istoric, evitându-se, astfel, căderea în formalism pur. În viziunea criticii stilistice, operele literare nu se definesc doar prin imagini, ci mai ales prin procedee, căci constituenții de ordin lexicologic, fonetic și semantic ai limbii literare reprezintă semnele estetice ale textului.

În secolul XX, stilul este considerat ca o expresie specifică a personalității artistice a fiecărui scriitor. Nota caracteristică a oricărei opere literare rezultă, astfel, din percepția specifică a lumii de către scriitor, comunicată pe plan verbal prin expresia cea mai adecvată.

De aceea, studiul operelor izolate, ca și al creației de ansamblu a unui scriitor trebuie să le confere individualitatea prin identificarea procedeelelor și ale componentelor artei literare. Studiul motivelor și al temelor comune, corelat cu expresia lor artistică individuală a dus la crearea criticii stilistice comparate. În măsura în care reprezintă o modalitate specifică de cunoaștere a specificității operei literare, critica stilistică presupune și prezența unei conștiințe valorizante.

Critica stilistică

Critica stilistică este o caracteristică a lingviștilor și a istoricilor literari care nu au mai apreciat fenomenele de limbaj doar ca un document ce însumează vorbirea unui popor sau stilul unei epoci. Interesul cercetărilor s-a deplasat, așadar, spre limbajul interpretat ca o expresie specifică a unui anumit vorbitor căruia i se atribuie o anumită intenționalitate.

Leo Spitzer pornește și el de la filologie, primele sale studii fiind, de fapt, comentarii lingvistice pe marginea operelor unor scriitori. Însă, Spitzer ne arată de la început interesat de opțiunile stilistice, care constituie pe plan literar, o deviație diferențială față de normele limbii comune.

Poziția lui Spitzer începe să se precizeze odată cu studiul *Lingvistica și arta cuvântului*. După opinia sa, știința limbii a fost multă vreme întârziată în evoluția sa de lipsa unor raporturi eficiente cu estetica. Tocmai de aceea, ignorarea implicațiilor estetice și a aspectelor stilistice ale limbii a imprimat cercetărilor de lingvistică un caracter net pozitivist.

Spitzer ajunge la concluzia că legătura dintre știința limbii și știința literară se produce prin cercetările stilistice, limba ca artă aplicată reprezentând, de fapt, stilul. Expresia lingvistică nu mai apare, astfel, doar ca un semn care transmite un sens, ci ea o încărcătură spirituală și afectivă a cărei intenționalitate se cere descifrată. În acest fel, specificul operei unui scriitor este oferit de raportul dintre gramatică și stilul individual.

Concepția critică și stilistică a lui Spitzer se definesc în *Arta limbajului lingvistic*. Aici, cercetarea operei lui Rabelais îi permite autorului să ajungă la concluzia că abordarea unui text poate începe cu analiza structurii sale compoziționale pentru a ajunge la anumite idei. Leo Spitzer este, însă, adversarul oricărei metode rigide, de aceea evită să adopte un singur tip de cercetare.

Necesar pentru o cercetare critică i se pare demersul de la suprafața operei la centrul operei literare. Acest fapt presupune cercetarea atentă a detaliilor specifice fiecărei opere și integrarea acestora într-un context spiritual de ansamblu. După aceea, autorul indică o nouă confruntare a imaginilor de ansamblu cu detaliile, pentru a se observa dacă forma internă sesizată de critic este un model fidel al operei, concepută ca o totalitate organică.

Relaționarea repetată a detaliilor cu ansamblul constituie procedeul fundamental prin care un adept al criticii stilistice își dă seama dacă a descoperit centrul vital al operei. Relaționarea detaliului cu ansamblul nu este decât un pas în cercetarea stilistică a operei literare după care este integrată într-un context mai cuprinzător.

Lectura repetată și comprehensia circulară duc la realizarea adevăratei înțelegeri a operei literare. În viziunea lui Spitzer, fiecare operă propune o anumită atitudine proprie, o metodă specifică, după cum criticul literar trebuie să-și modifice mereu dispoziția și aptitudinile pentru o înțelegerea cât mai adecvată a creației literare.

În studiul *Interpretarea lingvistică a operelor literare*, se afirmă cu și mai multă pregnanță principiile și metodele criticii psihostilistice.

Pornind de la ideea că orice emoție are un ecou evident în limbajul cotidian, Spitzer precizează că pot fi constatate numeroase transformări lingvistice care depind de starea sufletească. Spitzer este adeptul ideii că între expresia verbală complexă a operei și autor trebuie să existe o armonie prestabilită, o coordonare inexplicabilă, pentru că determină relațiile dintre voința creatoare și forma verbală.

Studiile mele mai importante ale lui Spitzer sunt: *Efectul de surdină a stilului clasic: Racine, Câteva interpretări din Voltaire, Stilul lui M. Proust*. În studiul despre Racine, Spitzer avansează ideea că stilul lui Racine nu se caracterizează printr-o marcă forte, el fiind alimentat de conversația cotidiană, de o anumită solemnitate.

Pentru a-și dovedi această afirmație, Spitzer își propune să identifice efectele de atenuare din stilul lui Racine, efecte obținute mai ales prin procedee gramaticale. În același sens, Spitzer identifică un limbaj predominant oral la Voltaire și unul pasional la Shakespeare pe baza unei lecturi psihostilistice. Această preocupare permanentă pentru stabilirea unui raport organic între conținutul psihologic și expresie este corelată cu fundalul general de idei al operei literare sau al unei epoci literare.

Interesul pentru familiile de cuvinte din limba unei epoci sau din operele lui Rabelais se extinde apoi la studiul stilului lui Racine sau Marcel Proust. Spitzer constată că opera lui Proust dezvăluie un conținut sufletesc caracterizat prin complexitatea

sa. Prezența unui flux psihic bogat, ca și modul în care se produce contactul dintre conștiință și lucruri, se traduce pe plan stilistic prin apariția unei fraze arborescente, ramificate, polivalente.

Dinamica vieții sufletești și modul cum se răsfrânge realitatea în spațiul conștiinței imprimă stilului operei lui Marcel Proust o amprentă specifică, în care conținutul psihologic al operei și structurile stilistice se clarifică reciproc. Lecturile stilistice ale lui Leo Spitzer pun în lumină erudiția sa lingvistică, dublată în mod permanent de o intuiție fină a valorilor literare. Unii comentatori ai operelor sale au calificat acest mod de abordare a textului drept critică empirică, în sensul că metoda sa, bazată pe adevăruri și principii generale este corelată cu argumente de ordin stilistic ce au menirea să o confirme.

Critica psihostilistică promovată de Spitzer nu se bazează pe explorarea psihologiei creatorului sau pe sondarea unui anumit tip de trăire specific, dimpotrivă, ea vizează opera considerată ca un document fundamental al cercetării sale. Leo Spitzer știe că anumite stări ale vieții psihologice conștiente sau inconștiente nu pot fi comunicate decât prin anumite structuri lingvistice specifice. În acest fel, critica stilistică ajunge să fuzioneze cu orientarea psihologică sau psihanalitică. Metodologia lui Leo Spitzer îmbină rigoarea filologică cu impresionismul axiologic, conturând o operă vizibilă prin deschideri teoretice, dar și prin apetența analitică.

Erich Auerbach este cel mai strălucit reprezentant al stilisticii comparate. Lucrările sale cele mai importante sunt *Mimesis* (1946) și *Limba literară și publicul în Antichitatea latină târzie și în Evul Mediu*.

Precizându-și obiectul cercetării sale, Auerbach arată că aceasta constă în “interpretarea realității cu ajutorul reprezentării literare sau “imitării”. Concepând arta literară ca minesis, Auerbach nu își propune totuși să scrie o istorie a realismului de-a lungul timpului. El realizează, în *Mimesis* o interpretare de texte literare din diverse epoci din care rezultă, pe de o parte,

integrarea unor noi aspecte ale realității în opera literară, pe de altă parte definirea celor două niveluri stilistice ce traversează toate etapele culturii, stilul înalt, nobil și stilul umil, popular, ce însumează vorbirea cotidiană.

Aurbach își restrânge astfel sfera cercetării, arătând că nu se preocupă de “realism în general”, ci de “măsura și felul seriozității problematicei sau tragicului în tratarea obiectivelor realiste”.

Beneficiind de rezultatele historicismului, Auerbach precizează că în sensul cel mai larg obiectul cercetărilor sale este Europa cu tășăturile sale de civilizație și artă, înțelegerea culturii contemporane nefiind posibilă fără cunoașterea culturii și civilizației trecutului. Pornind de la aceste principii, Auerbach investighează operele literare din diverse epoci. Pentru Auerbach realismul este în primul rând o categorie istorică, prezentă, într-o manieră sau alta în dezvoltarea literaturii.

După opinia lui Auerbach, configurația mai complexă a realismului în artă s-a produs în momentul în care s-a realizat acel proces de amestec al stilului înalt, solemn, cu stilul umil, cotidian. Atâta vreme cât faptele grave din viața societății au fost relevate doar prin stilul înalt, iar viața poporului a fost reprezentată doar prin stilul umil, realismul nu a căpătat o mare extensiune.

Primul moment din istoria literară europeană când Auerbach semnalează existența unor elemente realiste este opera lui Homer. Analiza stilistică fină a unor pasaje din *Iliada* îl conduce pe Auerbach la constatarea că Homer înfățișează toate evenimentele în prim-plan, narațiunea evoluând într-un prezent continuu. Dacă la Homer predomină primul plan și determinarea riguroasă a spațiului și a timpului în care se desfășoară evenimentele, iar persoanele sunt dezvăluite total, Auerbach constată că în textele biblice (din *Geneză*) planurile sunt diversificate, existând o nedeterminare spațială și temporară, ceea ce conferă textelor tensiune și mister.

Pornind de la aceste observații prilejuite de analiza unor texte din literaturile autentice, Auerbach va demonstra că progresul realismului nu este determinat doar de fuziunea stilurilor, ci și de tendința de a explica manifestările oamenilor prin modificările care au loc în istoria societății și civilizației și prin progresul cultural în general.

Analizând etapele progresive ale realismului, Auerbach se oprește asupra literaturii medievale, observând că, de exemplu, în *Cântecul lui Roland* relatarea faptelor de viteză se realizează într-un stil înalt, realitatea fiind redusă la lumea nobililor, iar fundalul socio-economic fiind absent. Din punct de vedere formal, stilul epocii este retoric și convenit.

În cadrul operelor lui Dante, Auerbach constată schimbarea frecventă a locului acțiunii, întreruperile dialogului și prezența unor personaje din medii diferite și, deci, inevitabil, amestecul de stiluri. La Dante, "realismul figural" este opus viziunii spiritualist-alegorice din unele scrieri medievale.

Metamorfoza realismului este subliniată de critic în *Decameronul* lui Boccaccio. Criticul reține în primul rând tendința de utilizare a literaturii populare în creația literară într-o proporție însemnată. Eterogenă, lumea din *Decameronul* face posibilă apariția dialogului nestilizat specific vorbirii orale.

Viziunea realistă complexă asupra vieții se realizează prin elemente multiple ce rezultă din coloritul local accentuat, din stratificarea socială diferențiată și din caracterizarea personajelor prin determinarea atitudinilor cu ajutorul unor factori sociali istorici concreți. În același spirit este analizată contribuția lui Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes.

Realismul secolului XIX este urmărit de Auerbach pe coordonatele sale cele mai diferite, de la interferențele dintre realism și romantism, prezentate în operele lui Stendhal sau Balzac până la naturalismul lui Zola. În legătură cu Balzac, Auerbach sublinia că acesta este cel care a introdus în creația literară conceptul de mediu, ca semnificație socială bine determinate.

Dacă realismul lui Stendhal are ca puncte de plecare o anumită opoziție față de realitate, la Balzac apare o anumită demonizare a personalului, prezența subiectivă a scriitorului fiind evidentă. Flaubert este preocupat, ca și Balzac sau Stendhal de fluxul cotidian al evenimentelor, însă, spre deosebire de Balzac, care realizează un roman realist-obiectiv, Flaubert construiește romane din care autorul este un personaj absent, realismul său fiind rece, imparțial, perfect, obiectivat.

Dacă cercetarea consacrată realismului din secolul XIX este profundă și amănunțită, capitolul dedicat realismului contemporan este mult mai restrâns și mai sumar.

Prin viziunea pe care Auerbach ne-o oferă asupra etapelor caracteristice pentru dezvoltarea realismului, *Mimesis* reprezintă opera unui critic de o mare probitate științifică, cu metode foarte bine puse la punct. În cadrul lucrărilor dedicate realismului, opera lui Auerbach reprezintă o cercetare “de orizont european” (René Wellek) fiind reprezentativă și pentru maniera de abordare stilistică a problemelor literare, îmbinându-se în același timp, cercetarea sincronică cu cea diacronică.

Critica fenomenologică

În studiile sale, Gaston Bachelard realizează o fuziune între spiritul științific și intuiția fină a valorilor artistice. În lucrarea sa *Psihanaliza focului* (1938), Bachelard nu sublinia doar prezența inconștientului în spiritul științific, ci și felul în care unele acte de intuiție și reverie sunt convertite în acte de cunoaștere. Reveria și rațiunea apar în operele lui G. Bachelard ca două modalități distincte și, în același timp, complementare, ale cunoașterii.

În viziunea lui Bachelard, dacă adevărul științific trebuie desubiectivizat, eliberat de toate impuritățile inconștientului, adevărul poetic își are alte rădăcini psihice. Analizarea complexă

a operelor literare, examinate prin rețeaua specifică de imagini semnificante este evidentă în *Psihanaliza focului*. Sensul imaginilor literare, ca și convertirea lor în metafore valorizante lasă loc înțelegerii unui stil individual specific, exprimat și receptat de o conștiință estetică dublată de una filosofică. Bachelard privește creația, travaliul artistic ca o forță ordonatoare.

Pe de altă parte, Bachelard nu analizează, în *Psihanaliza focului*, traumele individuale, urmărite de psihanaliza lui Freud, ci diagrama poetică, menită să releve ezitățile și ambiguitățile unui text, eliminarea expresiilor reflexe. În acest fel, în viziunea lui Bachelard, psihanaliza constituie calea de acces spre metafizica metaforelor, eliberată de orice determinații.

Dacă critica biografică relaționează unele evenimente cu scriitura literară, pentru a descoperi adevărul acesteia, psihobiografia practică de Gaston Bachelard investighează inconștientul asociat de autor cu anumite fapte de cultură. Autorul acordă, în aceste cercetări, o pondere însemnată operelor, pentru a lumina psihobiografia autorului, semnat de o singură trăsătură fundamentală.

Cu toate acestea, chiar și atunci când Bachelard acceptă unele explicații genetice, el este refractar la critica psihologică cu implicații biografice: "Critica literară psihologică ne orientează spre alte interese. Dintr-un poet face un om. Dar, în marile reușite ale poeziei, problema rămâne în întregime: cum poate deveni un om poet, în pofida vieții sale".

În lucrarea *Poetica reveriei*, autorul mărturisește în mod direct că pe el nu-l interesează psihologia autorului, nu are griji de biograf, căci, precizează Bachelard, "nu voi fi niciodată altceva decât un psiholog al cărților. Cel puțin, în această psihologie a cărților, două ipoteze trebuie să fie încercate: omul este asemănător cu opera, omul este opusul operei. Și de ce, împreună, cele două ipoteze să nu fie valabile?"

Utopia lecturii pe care o propune gânditorul francez are un singur caracter restrictiv, determinat de informațiile furnizate

de text. Opera literară îi apare astfel lui Bachelard ca un depozit psihic pe care criticul este dator să-l investigheze. În acest fel, Bachelard tinde spre un nou tip de lectură. El respinge criticul stimulat de complexe de superioritate și propune o lectură fericită, optimă, de comuniune deplină cu opera.

Lectura lui Gaston Bachelard este o lectură bazată pe decupajul de texte cu caracter exemplificator, căci criticul nu este atras nici de studiul compoziției operei literare, nici de alte elemente ale acesteia, problema dominantă în scrierile sale rămânând aceea a imaginii, la care se adaugă structura și mecanismul imaginarului. Cum imaginea se relevă atât prin formă, cât și prin material, Gaston Bachelard are convingerea că imaginea materială este aceea care poate să lumineze creația literară dintr-un unghi inedit de vedere.

Cu lucrarea *Intuiția clipei*, G. Bachelard anunță direcția pe care o vor căpăta mai târziu studiile sale ce se referă la poetica timpului. Textul literar este examinat așadar doar prin acele implicații ale sale capabile să releve sensurile duratei. Astfel, poezia este considerată de filosoful francez ca o metafizică a instantaneului. Între spirit și obiecte se stabilește astfel un raport bazat pe o viziune sincronă. Privită ca moment al devenirii, clipa ce fixează obiectul poate căpăta în poezie sensurile emoționale cele mai diferite.

Odată cu *Apa și visele*, Bachelard inițiază un nou stadiu al creației sale, centrată asupra sensurilor pe care le capătă în literatura imaginarul material. *Apa și visele* nu este considerată de autor o cercetare de psihanaliză exhaustivă, ci un eseu de estetică literară. Premisa de la care pleacă autorul se întemeiază pe faptul că opera literară este produsul reveriei și al activității ideatice. Gaston Bachelard crede că orice ființă înzestrată cu imaginație are preferințe pentru anumite substanțe active capabile să confere și unitatea expresiei unei opere.

Atașamentul scriitorilor pentru forme sau culori nu i se pare lui Bachelard relevant, deoarece el ține de straturile raționale ale vieții psihice. În schimb, afinitatea ființei umane

pentru obiecte, tipuri de peisaj și contexte materiale i se pare criticului mult mai edificatoare pentru modul de comunicare dintre zonele mai ascunse ale vieții psihice și realitate. Preferințele pentru foc sau apă trădează, în viziunea lui Bachelard, o structură temperamentală diferită decât afinitatea pentru pământ sau aer.

Dacă aerul și focul reprezintă, în universul material al imaginarului, un refugiu, o transformare sau o tendință de evaziune, apa este asociată unor impulsuri active. Apa este considerată de autor un element feminin, mai uniform decât focul care sugerează acum forțele ascunse.

G. Bachelard se dovedește, în această etapă a cercetării sale, un critic care cercetează cu precădere raportul dintre realitate și imaginație. Imaginația este definită de G. Bachelard ca “facultatea de a forma imagini care depășesc realitatea”. De aceea, capacitatea de a imagina a ființei umane demonstrează că omul este în măsură să își poată depăși propria conduită.

Raportată la realitatea sau la funcția actului perceptiv, imaginea apare în *Aerul și visele* ca o capacitate de deformare a imaginilor furnizate de cunoașterea perceptivă, ca o posibilitate de eliberare a ființei umane de imaginile prime și de transformare a acestora în imagini noi. Funcția creatoare a imaginii duce la definirea poemului ca o “aspirație spre imagini noi”. Tocmai de aceea, revenind asupra conceptului de imagine literară, Gaston Bachelard subliniază în *Pământul și reveriile voinței* că “imaginea literară este imaginea în plină sevă, imaginea la gradul maxim de libertate”.

Abia odată cu studiul *Poetica spațiului* (1957), universul imaginar este abordat de Gaston Bachelard dintr-un alt punct de vedere, căci criticul atrage atenția asupra faptului că lectura unui text trebuie să urmeze două direcții, care pot fi net deosebite; una urmează linia faptelor și cealaltă este indicată de linia reveriei.

Bachelard respinge lectura valorizantă, căci pedagogia lecturii pe care o propune Bachelard impune un discurs estetic, a

căruia formă este eliberată de orice elemente de constrângere, pierzându-și astfel orice caracter represiv. Lectura se bazează, astfel, pe un sentiment de simpatie și iubire. Estetica lui Bachelard pune în lumină rețeaua de imagini concentrate în jurul unui element și nu opera concepută ca o sumă de informații diferite.

Având unele note comune cu critica tematică, dar și cu stilistica și cu fenomenologia, metodologia critică adoptată de Jean Rousset se remarcă prin obiectivitatea viziunii și disponibilității scriiturii. Ca și alți critici contemporani, Rousset nu se apropie de opera literară în funcție de un anumit sistem critic prestabilit. Tocmai de aceea, metodologia sa critică se compune dintr-o suită de elemente ce se pot constitui într-un sistem rezultat din lectura ansamblului operelor sale.

Studiile lui Rousset *Pentru o lectură a formelor și Realitățile formale ale operelor* sunt ilustrative pentru preocupările teoretice și metodologice ale criticului. Definită printr-o serie de opoziții, opera literară îi apare criticului ca un ansamblu închis și ca o cale de acces, ca o enigmă ce își oferă cheia de interpretare și înțelegere. În accepțiunea criticului, opera literară devine astfel “prezența unui limbaj organizat, prezența unui spirit într-o formă”.

Opera literară este privită, așadar, ca un demers spre interioritate. De aceea, în viziunea lui Jean Rousset, instrumentele folosite de autor în vederea organizării scriiturii sale nu reprezintă nimic altceva decât o explorare a propriului său eu, deoarece creatorul nu se mulțumește să comunice ceva, ci să se comunice pe sine. În opinia lui J. Rousset realizarea unei opere literare, ca și cunoașterea ei, presupun însă o sensibilitate specifică, ce nu poate fi confundată cu cea obișnuită. Această sensibilitate de gradul doi are un caracter profund reflexiv, fiind lipsită de emotivitate. Conceptul de formă capătă pentru critic o semnificație specifică, fiind investit cu o finalitate proprie.

Forma, precizează Jean Rousset, nu este un schelet sau o schemă; ea nu este mai mult o armătură decât un conținut. Ea

este, la artist, în același timp, experiența cea mai intimă și instrumentul său unic de cunoaștere și de acțiune”. Teza fundamentală pe care se bazează metoda critică a lui Jean Rousset impune criticului obligația de a sesiza semnificațiile prin traversarea formelor, căci nevoia stabilirii unor criterii de recunoaștere a unor forme diverse de la o operă la alta și de la un autor la altul se impune cu necesitate.

Identificând forma cu accentul specific al operei, criticul demonstrează că aceasta nu devine sesizabilă decât atunci când descoperim pe parcursul actului de lectură “un acord sau un raport, o linie de forță, o figură obsedantă, o rețea de prezențe sau de ecouri, o rețea de convergență” (*Formă și semnificație*).

Dacă structurilor imaginilor le corespund în mod necesar anumite structuri formale”, după cum observă Jean Rousset, “instrumentul critic nu trebuie să preexiste analizei”. În acest fel, Jean Rousset remarcă faptul că analiza formală a operelor literare presupune “punerea în relație a părților și a aspectelor solidare interne, transmutarea fragmentului prin grup și a grupului prin tot, tratarea unitară a părților dispersate și, în sfârșit, viziune simultană a unei desfășurări succesive, suprapunerea tuturor fazelor seriilor temporale”.

Spre deosebire de mulți dintre exponenții noii critici, Jean Rousset este un adept al lecturii globale. În viziunea sa, lectura completă a operei rămâne numai aceea care este capabilă să transforme cartea “într-o rețea simultană de relații reciproce”.

Jean Rousset este și el un adept al criticii concepute ca un act de identificare prin empatie cu opera. Intuiția generată de critică nu are, însă, un caracter pur mimetic. Preocupat de identificarea structurilor compozițională a unei singure opere, tentat alteori de ideea detectării rețelei de convergență din operele fundamentale ale unui scriitor, Jean Rousset a dorit să-și verifice sistemul critic și prin studiul morfologic al unei specii literare din care se desprind anumite structuri mentale, precum în studiul *O formă literară: romanul epistolar*.

Jean Rousset se dovedește însă un cercetător riguros și atunci când studiază aspectele definitorii ale stilului unei anumite mișcări literare, precum în *Literatura din epoca baroului în Franța* (1954) sau culegerea de studii *Interior și exterior*. Convins că în literatură are o semnificație mai profundă actul de definire a unei personalități creatoare decât stilurile colective, J. Rousset explorează însă, în aceeași măsură, universul imaginar dintr-o operă cu structurile sale formale, și morfologia generală a unui stil dominant cu toate metamorfozele și implicațiile sale specifice.

Ca și Georges Poulet sau Jean Starobinski, Rousset tematizează opera unui scriitor pornind de la viziunea timpului și de la sensul privirii încorporate în operă; semnalmamentele unor teme reprezintă doar o trecere spre surprinderea unor structuri compoziționale.

Preocuparea lui Rousset pentru descifrarea unor opere se conjugă adesea cu cercetările sale cu privire la istoria formelor unor specii literare. Studiul mai complex în acest sens este *O formă literară; romanul epistolar*. Autorul fixează mai întâi epoca de înflorire a acestei specii între sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, după care scoate în evidență elementele noi pe care le aduce această specie în viața literară a epocii. Romanul epistolar reprezintă, după Jean Rousset o ficțiune a nonfictivului, o tentativă de explorare mai profundă a realității. Literatura epistolară are, față de ficțiunile epice din epocile anterioare, avantajul de a fi creat evenimentul trăit, faptul în curs de a se face.

Jean Rousset constată că, în această specie literară, scriitorul nu mai apare ca un individ omniscient, iar narațiunea își pierde semnificația obișnuită căci personajele sunt cele care povestesc, în vreme ce autorul doar ordonează planurile narrative.

Într-un alt studiu, *Madame Bovary sau Cartea despre nimic*, Jean Rousset prezintă opera lui Flaubert ca pe un antiroman al epocii sale, arătând că acest roman cu un subiect și

o intrigă extrem de reduse reprezintă o expresie a nonfigurativului unei epoci, când romanul bazat pe tipare tradiționale intrase în criză. Se poate, astfel, observa că J. Rousset își îndreaptă atenția mai ales asupra acelor opere care marchează anumite momente de ruptură cu tradiția, sau spre acele direcții literare constituite ca niște fenomene complementare, de opoziție față de curentele artistice dominante în anumite epoci.

În acest sens este concepută cartea despre *Literatura în epoca barocului în Franța*. În legătură cu fenomenul literar al barocului francez, ceea ce îi reține atenția mai întâi lui Jean Rousset este multitudinea de forme și teme ce compun acest stil cultural. Componentele numitorului comun al stilului baroc sunt: instabilitatea, metamorfoza, mobilitatea și dominația decorului.

Aceste trăsături ce dau unitate barocului sunt reprezentate de unele teme ca: prezența măștilor, tragicomedia, decorul funebru, ca și de prezența unor imagini ce însumează apa, focul, norii și vântul, imagini ce sugerează o lume în mișcare, un joc al aparențelor neconținute. Critica de natură empatică promovată de Jean Rousset se bazează pe aspirația sa de identificare cu operele literare.

În viziunea lui Jean Rousset, stilistica formelor literare se convertește, în cele din urmă, într-o seducătoare încercare de realizare a unei morfologii a literaturii.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

- Aristotel, *Poetica*, Ed. IRI, Buc., 1998
- Augustin, *De Magistro*, Humanitas, Buc. , 1994
- Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Ed. Univers, Buc1999
- Erich Auerbach, *Mimesis*, E.L.U., București, 1967
- Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Echinox , Cluj, 1994
- Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970.
- M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Univers, Buc., 1982
- Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976
- Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971
- Renato Barilli, *Poetică și retorică*, Ed. Univers, București, 1975
- Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne (de la mijlocul sec. al XIX-lea până la mijlocul sec. al XX-lea)*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970.
- Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. Univers, București, 1969
- Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, Buc., 1998
- Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, E.L.U., București, 1969

- George Călinescu, *Principii de estetică*, Ed. Lit., Buc., 1968
- Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității (modernism, avangardă, decadență, Kitsch, postmodernism)*, Editura Univers, București, 1995.
- Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996.
- Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, Editura ALL, București, 2000.
- Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, E.L.U., București, 1969
- Maria Carpov, *Captarea sensurilor*, Ed. Eminescu, Buc., 1987; *Sfidarea normei*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1995; *Prin text, dincolo de text*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1999
- Ion Coteanu, Lucia Wald, *Semantică și semiotică*, Ed.Șt.Encicl,1981
- Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, Iași, 1994
- Eugen Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Echinoux, Cluj, 1995
- Noam Chomsky, *Cunoașterea limbii*, Ed. Șt. Buc., 1996
- Ion Coteanu, Lucia Wald, *Semantică și semiotică*, Ed.Șt.Encicl,1981
- Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Minerva, București, 1988.
- Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Ed. Magister, Brașov, 1997
- Mihail Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice*, E.p.L., București, 1969
- Jacques Derrida, *Scriitura și diferența*, Ed. Univers, Buc., 1983
- Lubomir Dolezel, *Poetica occidentală*, Ed. Univers, Buc.,1998
- Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Buc, 1982
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, Univers, Buc., 1991

- Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanța, 1996
- Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Pontica, Constanța, 1997
- Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Ed. Univers, Buc., 1998
- A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Buc., 1975
- J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, Fr. Pire, Hadelin Trignon, *Retorica generală*, Ed. Univers, 1974
- J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, *Retorica poeziei*, Univers, Buc., 1997
- William Empson, *7 Types of Ambiguity*, New York, 1966
- Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Plon, Paris, 1960
- Robert Escarpit, *Literar și social*, Ed. Univers, București, 1974.
- Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972.
- K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972
- Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Ed. Univers, București, 1978
- Gustav Rene Hocke, *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, Buc., 1998
- Johan Huizinga, *Homo ludens*, Humanitas, Buc., 1998
- Wolfgang Kayser, *Opera literară*, Ed. Univers, București, 1979.
- Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Ed. Univers, București, 1978.
- I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Ed. Univers, București, 1970.
- Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii*, Ed. Univers, București, 1988.

Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, EPLU, București, 1966.

A. I. Richards, *Principii ale criticii literare*, Ed. Univers, București, 1974.

Dumitru Irimia, *Intoducere în stilistică*, Polirom, Buc., 1999

Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1978

Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983

John Lyons, *Introducere în lingvistica teoretică*, Buc., 1995

Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, I, Ed. Dacia, Cluj, 1987

Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Ed. Univers, București, 1969

Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. I – VI, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991... 2001.

Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Ed. Tineretului, București, 1968.

Georges Mounin, *Istoria lingvisticii*, Paideia, Buc., 1999

Hans Robert Jauss *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed Univers, Buc., 1983

Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, Ed. Univers, Buc., 1999

David Lodge, *Limbajul romanului*, Ed. Univers, Buc., 1998

Platon, *Dialogurile*, Ed. Șt. și Encicl., Buc., 1978

Heinrich Plett, *Știința textului și analiza de text*, Buc., 1983

Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Univers, Buc., 1984

Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Buc., 1995

- Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, Ed. Univers, București, 1985
- Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Univers, Buc., 1983
- Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, Buc., 1973
- Paul Valery, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Univers, Buc., 1989
- Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Buc., 1965
- Carmen Vlad, *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Cluj, 1994
- ***, *Pentru o teorie a textului*, Univers, Buc., 1980
- ***, *Ce este literatura ? - Școala formală rusă*, Univers, Buc., 1983
- ***, *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, Ed. Univ. " Al. I. Cuza", Iași, 1994
- XXX, *Poetică americană. Orientări actuale*, Ed. Dacia, Cluj, 1981
- XXX, *Poetică. Estetică. Sociologie (Studii de teoria literaturii și artei)*, Ed. Științifică, București, 1979